Cristian Emanuel Cercel

ICONOSTAS ŞI EUHARISTIE

Rolul iconostasului în Biserica Ortodoxă

Editura Mitropolia Olteniei

Cristian Emanuel Cercel

ICONOSTAS ŞI EUHARISTIE
Rolul iconostasului în Biserica Ortodoxă

DTP: Mihai Băileșteanu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
CERCEL, CRISTIAN EMANUEL
Iconostas şi euharistie : rolul iconostasului în Biserica Ortodoxă / Cristian Emanuel Cercel. - Craiova : Editura Mitropolia Olteniei, 2015
ISBN 978-973-1794-84-6

246.3:281.95

Cristian Emanuel Cercel

ICONOSTAS
ŞI
EUHARISTIE

Rolul iconostasului în Biserica Ortodoxă

Tipărită cu binecuvântarea
Înaltpreasfinţitului Dr. IRINEU,
Arhiepiscopul Craiovei
Şi Mitropolitul Olteniei

Editura Mitropolia Olteniei
Craiova, 2015

CUPRINS

LISTA ABREVIERILOR 9

Prolog 11

PRELIMINARII 13
1.Problematica iconostasului 13
2. Definirea termenilor - cancel, tâmplă, catapeteazmă, iconostas 15
3. Stadiul actual al cercetărilor. Teorii cu privire la geneza şi dezvoltarea iconostasului .21
4. Programul iconografic al iconostasului – expresie vizuală a teologiei mântuirii omului în Iisus Hristos 26
5. Ce aduce nou lucrarea de faţă? 29

CAPITOLUL 1
Cerul pe pământ – locaşul de cult creştin 31
1.1. Arhitectura locaşului de cult bizantin – expresie a viziunii teologice răsăritene 31
1.2. Apariţia iconostasului în contextul delimitării structurii tripartite a bisericii 41
1.3. Apariţia şi simbolismul vălului în cult 53
1.4. Argumente teologice şi istorice privind semnificaţia structurii bisericii, locaş de închinare 60

CAPITOLUL 2
Istoria şi dezvoltarea iconostasului 67
2.1. Transformarea barierei în iconostas
în perioada primelor opt secole creştine.
Mărturii arheologice şi literare 67
2.2. Iconostasul în perioada post-iconoclastă 74
2.3. Preluarea iconostasului în noua Biserică Rusă 77

CAPITOLUL 3
Iconostasul clasic 93
3.1. Descrierea unui iconostas clasic 93
3.2. Interpretarea iconostasului după
Leonid Uspensky 104
3.3. Registrele programului iconografic al
iconostasului şi textele liturgice ale praznicelor 106
3.4. Isihasmul şi influenţa sa asupra dezvoltării
iconostasului. Icoana ca mijloc de reprezentare
a rugăciunii şi a sfinţeniei 109
3.5. Contribuţiile lui Teofan Grecul şi
Andrei Rubliov la concepţia artistică
a iconostasului clasic 119
3.5.1. Personalitatea iconografului
Teofan Grecul 120
3.5.2. Personalitatea iconografului
Andrei Rubliov 126
3.6. Iconostasul Catedralei Bunei Vestiri
din Moscova 131
3.6.1. Analiza registrului Deisis al iconostasului
Catedralei Bunei Vestiri din Moscova 135

3.6.2. Interpretarea teologică a icoanelor praznicare de pe iconostasul catedralei Bunei Vestiri 151
3.6.2.1. Icoana Naşterii Domnului 152
3.6.2.2. Icoana Botezului Domnului..... 162
3.6.2.3. Icoana Întâmpinării Domnului 167
3.6.2.4. Icoana Bunei Vestiri 170
3.6.2.5. Icoana Învierii lui Lazăr 173
3.6.2.6. Icoana Intrării în Ierusalim 175
3.6.2.7. Icoana Cinei celei de Taină 180
3.6.2.8. Icoana Răstignirii 184
3.6.2.9. Icoana Punerii în mormânt..... 187
3.6.2.10. Icoana Pogorârii la iad 190
3.6.2.11. Icoana Înălţării Domnului 195
3.6.2.12. Icoana Pogorârii Duhului Sfânt 201
3.6.2.13. Icoana Schimbării la Faţă 206
3.7. Limbajul plurisemantic al icoanelor praznicare 214
3.8. Iconostasul catedralei Sfintei Treimi a Lavrei Sfântul Serghie..... 220
3.9. Interpretarea teologică a icoanei Sfintei Treimi a lui Andrei Rubliov 223
3.10. „Cinul" de la Zvenigorod 240

CAPITOLUL 4
Iconostas şi Euharistie. Semnificaţia teologică a iconostasului..... 249
4.1. Rostirea rugăciunilor euharistice în primele secole creştine 250
4.2. Novela 137 a Împăratului Iustinian şi efectul ei 253

4.3. Cauzele care au condus la lectura
în taină a rugăciunilor 256
4.4. Reprezentarea iconografică a ofrandei liturgice 271
4.5. Rugăciunile euharistice şi iconostasul 276
4.6.Atitudinea euharistică în raport
cu compoziţia registrului Deisis 278
4.7. Iconostasul decadent 283

CAPITOLUL 5
Două iconostase contemporane româneşti
ca model de recuperare creatoare
a tradiţiei iconostasului clasic 289
5.1. Iconostasul de la Scala Coeli,
realizat de Sorin Dumitrescu 290
5.1.1.Organizarea iconostasului 294
5.1.2. Interpretarea iconostasului
de la Scala Coeli 296
5.1.3. Interpretarea teologică a registrelor
Iconografice 302
5.2. Iconostasul realizat de Silviu Oravitzan
la biserica Schimbarea la Faţă din Cluj – Napoca 313
5.2.1. Organizarea iconostasului 315
5.2.2. Aprecieri cu privire la iconostasul
lui Silviu Oravitzan 319

CONCLUZII 325
BIBLIOGRAFIE 331
ANEXE 361

LISTA ABREVIERILOR

art.	articol
DACL	Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de la Liturgie, éd. F.Cabrol, H. Leclerq, H. Marrou, Paris, 1907-1953 (15 tomuri în 30 vol.).
ed.	editor
Ed.	editura
ed. Cit.	ediţia citată
EIBMBOR	Editura Institului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.
f.d.; f.a.; f.l.;	fără dată, fără an, fără loc
GB	Revista *Glasul Bisericii*, a Sfintei Mitropoliei a Ungrovlahiei, Bucuresti, 1941 ş.u.
MB	Revista *Mitropolia Banatului*, Timisoara, 1951 ş.u.
n.n.	nota noastră

O	Revista *Ortodoxia*, Bucureşti, 1948 ş.u.
ODB	*Oxford Dictionary of Byzantium*, Alexander P. Kazdhan (editor principal), New York – Oxford, 1991 (3 volume).
PG	J. P. Migne, Patrologiae cursus completus. Series graeca. Paris, 1857-1866 [161 vol].
rev.	revista
SC	Sources chrétiennes, Lyon-Paris, 1941, ş.u.
ST	*Studii Teologice*, Revista Institutelor teologice din Biserica Ortodoxă Română, Bucureşti, 1949 ş.u
ş.a.	şi alţii
ş.u.	şi următoarele
trad. rom.	traducere în limba română
vol.	volum

Prolog

Lucrarea de faţă reproduce conţinutul tezei de doctorat pe care am susţinut-o public la data de 21 iulie 2009 în cadrul Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu.

Datorez mulţumiri Înaltpreasfinţitului Dr. Laurenţiu Streza, Mitropolit al Ardealului şi Profesor al Facultăţii de Teologie Ortodoxă „Andrei Şaguna" din cadrul Universităţii „Lucian Blaga". Sub binevoitoarea sa îndrumare am redactat această lucrare. De asemenea, datorez mulţumiri referenţilor lucrării: Înaltpreasfinţitului Dr. Irineu Popa, Mitropolit al Olteniei şi Decan al Facultăţii de Teologie Ortodoxă din Craiova, Părintelui Profesor Dr. Viorel Sava de la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Iaşi şi Părintelui Profesor Dr. Vasile Grăjdian de la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Sibiu. Mulţumesc Părintelui Michel Quenot, preot ortodox în localitatea Fribourg, Elveţia şi Părintelui Profesor Ioan Ioanicescu din Craiova. Calde mulţumiri se cuvin Părintelui Profesor Dr. Konstantinos Karaisaridis, de la Facultatea de Teologie din cadrul Universităţii „Aristotel" din Tesalonic, Grecia. Sfatul şi rugăciunea sa m-au însoţit permanent.

Cristian Emanuel Cercel

Preliminarii

1. Problematica iconostasului

Iconostasul este cel mai complex element liturgic din cadrul locaşului de cult ortodox. Descris adesea drept un ecran decorat cu icoane fixe aflat la graniţa dintre altar şi comunitate, semnificaţiile sale au fost aprofundate abia în secolul al XX-lea. Această aprofundare s-a făcut, aşa cum s-a întâmplat de atâtea ori de-a lungul istoriei bimilenare a creştinismului, în urma unei contestări.

Într-adevăr, în decursul secolului al XX-lea suntem martorii unei diversităţi de opinii cu privire la iconostas. Astfel, există teologi ortodocşi care găsesc o legătură directă între dezvoltarea iconostasului şi dispariţia conştiinţei eclesiale, mult mai prezentă la primii creştini. Conform acestei

opinii, odată cu apariţia iconostasului, clerul se separă de credincioşi care devin din ce în ce mai mult auditori pasivi. „Altarul începe prin a fi puţin câte puţin separat de popor pentru a fi în final complet ascuns ochilor de către iconostas. Autorităţile bisericeşti subliniază că intrarea în sanctuar nu este permisă decât persoanelor hirotonite, în primul rând, natural, preoţilor. (...) La fel ca şi iconostasul, recitarea rugăciunilor euharistice cu voce joasă, exclude în fond poporul de la participarea la Cina Domnului"[1]. Nu doar Nicolae Afanasiev punea sub semnul întrebării rolul liturgic al iconostasului ci, se pare că în zorii secolului XX, astfel de păreri se făceau auzite tot mai mult chiar şi în Rusia, locul unde iconostasul a cunoscut dezvoltarea sa plenară. Faptul este probat de informaţia furnizată de Leonid Uspensky care arată că la începutul secolului XX existau rapoartele unui consistoriu ecleziastic din Olonetsk, ce menţiona necesitatea unei „diminuări a iconostasului"[2].

---

[1] N. Afanasiev, *Le ministère des fidèles dans l'Eglise*, Paris 1955 p. 33 şi 3; L. Ouspensky, *La question de l'iconostase*, Contacts, 1964, no. 46, p.85.

[2] L. Ouspensky, *La question de l'iconostase*, Contacts, 1964, nr. 46, p. 85.

Faptul că dimensiunile iconostasului sau chiar existența lui au fost puse sub semnul întrebării, denotă înainte de toate că există o criză de concepție a iconostasului care riscă să îl deturneze de la *sensul său liturgic de revelare a misterului mântuirii omului prin cuprinderea acestuia în trupul tainic al lui Hristos – Biserica.* Pe de altă parte, criza de concepție a iconostasului generează o criză de percepție a sa. El nu mai este perceput ca un ecran ce *revelează* ci ca un ecran ce *opacizează,* fapt care are drept consecințe dorința de diminuare a iconostasului sau, în cazuri extreme, chiar de îndepărtare a sa.

Trebuie observat faptul că iconostasul s-a dezvoltat în mod spontan şi, până în secolul XX, n-a fost nici explicat teologic (exceptând abordări foarte vagi), nici pus sub un semn interogatoriu.

2. Definirea termenilor – cancel, tâmplă, catapeteazmă, iconostas

Termenul *cancel* (fr. *chancel,* germ. *Chorschranken,* engl. *closure,* it. *cancello;* din latinescul *cancellus* – „bară") definește o balustradă din lemn, din metal, mai rar din piatră, care separă sanctuarul de spațiul naosului. Este o piesă care exista şi în

bazilicele antice (anexa 2). Cancelul a fost comun Bisericii nedespărţite până în secolul al VI-lea (anexa 3 şi 4), după care a fost înlocuit treptat cu *templon*-ul în Biserica răsăriteană.

Tâmplă provine din grecescul *τέμπλον*[3], termen definit drept un ecran ce separă altarul de naos[4] (anexa 5). *Τέμπλον*-ul nu ar fi, aşadar, decât o formă mai înaltă a parapetului sau barierei care îngrădea altarul până în jurul secolului al V-lea[5]. Cercetătorul Vasile Drăguţ arată că „datorită funcţiei sale şi a condiţiilor specifice de evoluţie, se confundă adesea cu *catapeteazma* şi cu *iconostasul.* În vechile biserici creştine, separarea spaţiului absidei (ca loc al altarului) de cel destinat mulţimii de credincioşi, era asigurată printr-o balustradă scundă: *cancellum* care existase şi în bazilicele antice, despărţind zona publică a acestora de partea rezervată notarilor. La biserica Sfânta Sofia din Constantinopol, balustrada

---

[3] Este termenul consacrat în spaţiul grecesc. Enciclopediile greceşti preferă termenul *τέμπλον* celui de iconostas; a se vedea: *Thriskevtiki kai Ithiki Enkyklopaideia,* Atena, 1962-1968, vol X, col. 406, p. 234.

[4] S. Salaville vedea principalul rost al *τέμπλον*-ul în a separa altarul de naos, considerând că etimologia termenului *τέμπλον* ar fi o derivaţie de la *τέμνω* (a tăia). Vezi S. Salaville, *Liturgies Orientales. Notions générales. Eléments principaux,* Paris, Ed. Bloud & Gay, Paris, 1932, p. 103.

[5] Alexander Kazhdan (ed.), ODB, Oxford University Press, New York – Oxford, 1991, p. 2023.

– cancellum a fost înlocuită prin douăsprezece coloane monumentale, simbolizând pe cei doisprezece apostoli. Întrucât această amfiladă de coloane semăna cu o faţadă de templu, noul sistem de despărţire s-a numit *templon*. Între coloane au fost aşezate draperii (idee preluată de la templele iudaice care aveau catapeteazmă), iar deasupra intrării centrale a fost aşezată o icoană cu tema *Deisis*, nucleu al iconografiei dezvoltate la care va ajunge, peste multe secole, iconostasul. Întrucât compoziţia cu douăsprezece coloane era prea amplă şi prea pretenţioasă, în bisericile obişnuite s-a recurs la o formă simplificată, cu numai patru coloane sau stâlpi (aluzie la cei patru evanghelişti). Ulterior, pe faţa dinspre naos au fost aşezate patru icoane, numite « împărăteşti » : Pantocratorul, Hodighitria, icoana de hram şi Sfântul Nicolae (eventual Sfântul Ioan Botezătorul sau arhanghelul Mihail). Zona superioară, decorată cu tema *Deisis*, a fost amplificată cu icoanele apostolilor, iar în dreptul intrărilor în altar au fost aşezate perdele (dvere). Acest sistem de separare a naosului de altar s-a generalizat în ţările ortodoxe până în secolul XV, când s-a constituit marele iconostas de tip rusesc,

care a fost adoptat treptat şi în Ţările Române, începând din secolul al XVI-lea"[6].

Istoricul de artă Marius Porumb este şi el de părere că în limba română, termenul *iconostas* este întrebuinţat ca un sinonim pentru *tâmplă*, şi crede că trebuie făcută distincţie între cei doi termeni. Astfel, „pentru păstrarea sensului corect, ar fi nimerit ca termenul de *tâmplă* să fie folosit la noi, atunci când este vorba de un perete despărţitor din piatră"[7] datorită faptului că în interiorul vechilor biserici creştine tâmpla avea aceeaşi funcţie de perete despărţitor între altar şi naos, fiind construită din piatră, marmoră sau zid, sub forma unor coloane având deasupra o arhitravă. Între coloane erau perdele şi icoane.

Catapeteasma (în greceşte: καταπέτασμα) este vălul sau cortina care separa sanctuarul de navă. Folosirea acestui văl este confirmată din secolul al VI-lea în Egipt şi Siria iar practica bizantină de a-l

---

[6] Vasile Drăguţ, *Dicţionar enciclopedic de artă medievală românească*, Ed. Vremea, Bucureşti, 2000, p. 221.

[7] Marius Porumb, *Dicţionar de Pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII-XVIII*, Ed. Academiei Române, Bucureşti, 1998, p. 105.

suspenda îndărătul uşilor împărăteşti este un obicei atestat din secolul al XII-lea [8].

Termenul *iconostas* provine din limba greacă (εικονοστάσιον, de la εἰκών şi στάσις – susţinător de icoane)[9]. Cercetătorul Vasile Drăguţ, în al său *„Dicţionar enciclopedic de artă medievală românească"* defineşte iconostasul astfel: „Iconostas (fr. *iconostase*, germ. *bilderwand*, engl. *iconostasis*, it. *iconostasi*) perete despărţitor între naos şi altar, de obicei din lemn sculptat, pe care sunt fixate, după un anumit canon, icoanele care-l acoperă. Pentru circulaţie, iconostasul este străbătut de trei uşi: uşile împărăteşti, în mijloc, rezervate numai preotului, şi cele două uşi diaconeşti, în extremităţi[10].

O definiţie apropiată oferă şi Marius Porumb: „Perete despărţitor dintre absida altarului şi naos, construit în mod obişnuit din lemn sculptat, adesea aurit şi policromat, pe care sunt fixate icoanele"[11].

---

[8] Nicolae de Andida, P.G. 140: 445C cf. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford University Press, 1991, p. 1113.

[9] În unele dicţionare, etimologia cuvântului εικονοστασιον este legată direct de verbul ἵστημι: εἰκών – icoană, ἵστημι – a aşeza, a plasa; vezi Domenico Sartore, Achille M. Triacca, *Dictionaire encyclopédique de la Liturgie*, vol. II, ed. Brepolis, Paris, 1996, p. 534.

[10] Vasile Drăguţ, *op. cit.*, p. 221.

[11] Marius Porumb, *op. cit.* p. 150.

Acelaşi specialist aminteşte şi existenţa unui termen românesc pentru iconostas – *fruntariu* – termen care însă nu s-a impus. El socoteşte improprie denumirea de catapeteazmă, atribuită uneori iconostasului. Iconostasul s-a generalizat în ţările ortodoxe până în secolul al XV-lea, cea mai amplă dezvoltare având-o în ambianţa rusească, unde programul său iconografic s-a dezvoltat pe cinci registre şi de unde a fost adoptat şi în Ţările Române.

Precum se poate observa, există o anume imprecizie a termenilor, fapt pe care îl putem pune pe seama evoluţiei dinamice pe care a cunoscut-o bariera iniţială a sanctuarului. Potrivit lui Leonid Uspenski, „iconostasul s-a constituit de-a lungul secolelor printr-o adiţionare a rândurilor de icoane, semănând unui proces quasi-geologic"[12]. De aceea, considerăm îndreptăţită afirmaţia pictorului Sorin Dumitrescu, potrivit căruia „amfilada scundă de *cancelli* din zorii Bisericii şi *templonul* cu catapetesme atârnate şi variantele catapetesmelor bizantine, din

[12] C.f. Sorin Dumitrescu, *Iconostasul roman de la Scala Coeli – câteva lămuriri privind concepţia, teologia şi iconografia catapetesmei bisericii Sfântul Ioan Casian din Roma*, Anastasia / Institutul Cultural Român, 2005, p. 23.

lemn sau din zid, cu un rând sau două de icoane, trebuie considerate *paleoiconostase* la propriu, adică ipostaze *paleoecleziale* ale actualului iconostas"[13]. Evoluţia pe care a cunoscut-o cancel-ul iniţial a fost una organică, în consonanţă cu viaţa Bisericii. „Ceea ce numim astăzi iconostas este o componentă liturgică, a cărei istorie şi evoluţie debutează odată cu Biserica creştină, dar care a atins plenitudinea formală şi maturitatea teologică în Rusia ortodoxă a secolului al XV-lea, fiind imediat recunoscută şi preluată creator ca forma plinită de iconostas a întregii creştinătăţi orientale"[14].

3. Stadiul actual al cercetărilor. Teorii cu privire la geneza şi dezvoltarea iconostasului

În mod indirect, orice lucrare referitoare la teologia icoanei a contribuit şi la clarificarea teologiei iconostasului, a modului în care iconostasul este conceput şi asupra modului în care este perceput. De aceea, scrierile Sfântului Ioan Damaschin, Nichifor Mărturisitorul sau Teodor Studitul rămân de referinţă pentru înţelegerea sensului icoanei. Însă

[13] *Ibidem*, p. 24.
[14] *Ibidem*, p. 24.

lucrările teologice care vizează în mod direct iconostasul, aparţin, în cea mai mare parte, secolului XX şi dintre autorii lor, menţionăm mai întâi autorii care au avut iniţiativa studiului aprofundat al teologiei iconostasului: Pavel Florensky, Leonid Uspensky, Eugen Trubeţkoi, Paul Evdochimov, Vladimir Lossky, Serghei Bulgakov. N. Ozolin, Alexander Schmemann, Natalie Labreque Pervouchine.

Dintre teologii români care au contribuit la aprofundarea teologiei iconostasului, menţionăm pe Petre Vintilescu, Ene Branişte, Dumitru Stăniloae, Bartolomeu Anania, Dumitru Popescu, Ioan Ică jr., Nicolae Necula.

Teologii greci şi-au adus şi ei contribuţia la cercetarea iconostasului prin Arhimandritul Vasilios, P. Trembelas şi I. Fundulis. De asemenea, au scris despre iconostas următorii: Michel Quennot, Egon Sendler, Christoph Schonborn, Joseph Dwirnik, Karl Christian Felmy.

În prezent, lucrările care abordează problema originii iconostasului şi rolul său în Liturghie nu iau în considerare schimbările survenite în relaţia comunităţii creştine cu textul liturgic. Altfel spus,

relaţia dintre *evoluţia iconostasului şi evoluţia modalităţii de oficiere a Liturghiei* n-a fost pusă în evidenţă, rămânând o arie de studiu încă neexplorată.

Până în prezent, apariţia iconostasului a fost explicată prin mai multe cauze:

a. *Sentimentul de teamă sfântă* pe care îl încercau credincioşii în momentul sfinţirii darurilor euharistice. Acest sentiment de teamă devine spiritul însuşi al Liturghiei, *„spirit care într-o zi va ridica un zid, iconostasul, între altar şi asistenţă"*[15]. Este un argument care trebuie abordat ţinând cont de modalitatea de a oficia Sfânta Liturghie de-a lungul primelor secole şi, de asemenea, ţinând cont de schimbările survenite în atitudinea şi mentalitatea credincioşilor după anul 313.

b. *Reacţia pioasă contra iconoclasmului.* Dom Lambert Beauduin a susţinut această idee oarecum reducţionist, afirmând că *„pentru a protesta şi reacţiona în secolul al IX-lea, în Orient, contra erorii iconoclaştilor sau spărgătorilor de imagini, au fost expuse credincioşilor spre venerare numeroase icoane, suspendate în acest scop de balustrada sanctuarului. Proporţiile*

[15] P. Batiffol, *Leçons sur la messe*, Paris, 1927, p. 210.

acestuia au crescut pe nesimţite până la a deveni peretele despărţitor care suportă până la la cinci rânduri de imagini pioase: iconoclasmul a adus prin reaţie, iconostasul; în loc să fie sparte, icoanele erau expuse, şi limitele geografice ale erorii conţineau în ele însele graniţele inovaţiei liturgice"[16].

c. *Necesitatea de a păstra inefabil misterul Euharistiei,* de a-l păstra departe de privirile oamenilor, dat fiind că evenimentul euharistic nu se împlineşte la nivel vizual. Joseph Dwirnyk afirmă în acest sens că *„vederea este sublimată printr-o gradaţie modulată a acţiunii de a pune un văl, de a ascunde parţial lucrurile şi ceremoniile, printr-un anume fel de asceză, prin abţineri şi sacrificii. În consecinţă, imaginaţia este atinsă mai mult; ea suscită şi trezeşte efectele mistice ale credinţei, ea exersează astfel, ochii credinţei sau vederea spirituală a tainelor. Toate acestea trebuie să provoace atitudinea dorită, religioasă şi liturgică a comunităţii orientale"*[17]. Este un argument care vine de la un apărător al iconostasului în cadrul bisericii greco-catolice şi care este apropiat de atitudinea ortodoxă,

---

[16] Dom Lambert Beauduin *L'Occident à l'école de l'Orient,* în rev. Irenikon, (1926) nr. 2, pp. 68-69.

[17] Joseph Dwirnyk, *Rôle de l'Iconostase dans le culte divin,* Montréal, 1960, p. 96.

rămânând totuşi, prizonierul unei psihologizări a tainei. El încearcă să explice atât cauza care a determinat apariţia iconostasului, cât şi rolul său liturgic.

d. *Iconostasul nu ascunde ci descoperă ochilor ceea ce inima nu ştie încă să vadă.* În această frază am putea sintetiza atitudinea apărătorilor iconostasului din interiorul Ortodoxiei. Este o frază care rezumă cuvintele (pigmentate polemic) ce aparţin unuia dintre marii teologi ortodocşi, Pavel Florensky: „Iconostasul material, această proteză a spiritualităţii, nu ascunde ceva ochilor credincioşilor, lucruri tăinuite, în stare să stârnească curiozitatea, aşa cum, din ignoranţă şi egoism, îşi închipuie unii; dimpotrivă, el le arată celor pe jumătate orbi, tainele altarului, deschide şchiopilor şi schilozilor intrarea într-o altă lume care le rămânea închisă din cauza propriei lor obtuzităţi, strigă urechilor surde despre Împărăţia Cerurilor, făcând aceasta după ce urechile s-au arătat insensibile la vorbirea pe un ton obişnuit"[18].

Aşadar, potrivit lui Pavel Florensky, iconostasul *strigă urechilor ce s-au dovedit insensibile la*

[18] Pavel Florensky, *Iconostasul*, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1994, p. 156-157.

vorbirea pe ton obişnuit. Din păcate, acest ton obişnuit – şi ne referim aici la modalitatea de rostire a rugăciunilor euharistice – a devenit de peste paisprezece secole şoaptă neauzită.

4. **Programul iconografic al iconostasului – expresie vizuală a teologiei mântuirii omului în Iisus Hristos.**

Începuturile evoluţiei barierei altarului în ecranul care mai târziu avea să fie numit iconostas, se situează într-o epocă în care intervine o schimbare în modul de săvârşire a tainei euharistice. Rugăciunile euharistice nu mai sunt citite în auzul credincioşilor aflaţi în locaşul creştin ci sunt citite în şoaptă (*μυστικώς*). Nici un sinod al Bisericii nu a luat în discuţie acest aspect şi nici unul dintre Părinţii Bisericii nu aminteşte de acest aspect ca despre o anomalie. Singurul semnal de alarmă este o *novelă* a Împăratului Justinian I (novela 137) în care cere ca preoţii să pronunţe rugăciunile cu voce destul de puternică pentru ca poporul să poată înţelege bogăţia conţinutului lor teologic. Reglementările acestei *novele* nu au fost urmate şi cea mai mare parte a creştinilor a continuat să asculte

doar părticele, insulițe din textul Liturghiei. Din acest motiv, poporul credincios nu a rememorat împreună cu preoții săi istoria mântuirii oamenilor (istorie conținută în rugăciunile devenite tainice). Or, tocmai în aceste condiții ale absenței (pentru credincioși) a recapitulării euharistice a istoriei Răscumpărării omului s-a dezvoltat complexul program iconografic al iconostasului care (cel puțin în exemplarele sale cele mai reușite) poate fi considerat drept istoria vizuală a Răscumpărării, sau drept *o traducere în imagini a conținului rugăciunilor euharistice.* Acest fapt este de natură să genereze următoarea întrebare:

- dacă esența iconostasului este prezentarea vizuală a istoriei mântuirii, există oare o legătură între renunțarea la recitarea sonoră a rugăciunilor Liturghiei și dezvoltarea complexului program al iconostasului? Altfel spus, absența *istoriei verbale* a generat, prin compensație, *istoria vizuală* a mântuirii?

Întrebarea ne pare justificată pentru că, prin registrul iconografic alcătuit din icoanele marilor sărbători, iconostasul prezintă actele mântuirii

săvârşită prin Iisus Hristos, în timp ce prin registrul icoanelor patriarhilor şi profeţilor, iconostasul redă îndrumarea providenţială a omului vechitestamentar către plinirea Legii în Iisus Hristos. În esenţă, este istoria mântuirii redată magistral în anaforaua Liturghiei Sfântului Vasile cel Mare. Or, începând – cel târziu – din epoca Împăratului Justinian I, nici un creştin, cu excepţia preoţilor, n-a avut acces la auzirea acestui text sfânt, destinat şi unei mai bune pregătiri pentru evenimentul euharistic. Neauzirea acestei rugăciuni a fost suplinită (în naos) prin imne cântate de către toţi participanţii la slujbă, imne care cel mai adesea sunt propoziţii desprinse din rugăciunile euharistice. Dar, această absenţă a fost, totuşi, suplinită (în ce măsură, ne rămâne de văzut) şi de către iconostas. Astfel, neavând posibilitatea să rememoreze prin auz teologia mântuirii omului prin Iisus Hristos, credincioşii le vizualizau, totuşi, pe iconostas. Iar acei credincioşi care erau părtaşi Sfintei Euharistii înaintea extraordinarelor iconostase realizate de Teofan Grecul sau de Andrei Rubliov, aveau într-adevăr şansa de a percepe strigătul (tainic şi el) al iconostasului care grăieşte ceea ce textul euharistic spune în şoaptă.

5. Ce aduce nou lucrarea de faţă ?

Prezenta lucrare îşi propune să aprofundeze rolul şi semnificaţiile iconostasului în cultul divin, scoţând în evidenţă modul în care acesta, cel puţin în cele mai bune exemplare ale sale, reuşeşte să fie purtătorul unui bine articulat mesaj teologic. Fără a susţine o relaţie de cauzalitate directă între reducerea la şoaptă a rugăciunilor euharistice şi dezvoltarea fulminantă a registrelor iconostasului, vom arăta, totuşi, că discursul teologic vizual al iconostasului redă teologia rugăciunilor euharistice. Astfel, limitarea accesului la *istoria verbală* a mântuirii neamului omenesc a fost compensată prin *istoria vizuală* a mântuirii şi a atitudinii de rugăciune euharistică pe care iconostasul – iarăşi subliniem – cel puţin în cele mai bune exemplare ale sale, le întrupează.

CAPITOLUL 1
Cerul pe pământ - locaşul de cult creştin

Arhitectura locaşului de cult bizantin este expresia unei viziuni specifice teologiei ortodoxe. Ea sintetizează principalele cadre ale gândirii teologice ortodoxe, punând în evidenţă apofatismul cunoaşterii lui Dumnezeu, aşa cum în Apusul catolic, arhitectura locaşului de cult (cu precădere stilul gotic) subliniază efortul raţional de cunoaştere a lui Dumnezeu. În acest capitol vom încerca să reliefăm acest atribut al arhitecturii eclesiale bizantine la ale cărei valenţe iconostasul îşi aduce o importantă contribuţie.

1.1. Arhitectura locaşului de cult bizantin – expresie a viziunii teologice răsăritene

În Răsăritul creştin, arhitectura bisericii dezvăluie modul în care este perceput Dumnezeu şi modul în care este concepută relaţia omului cu El. Astfel, referindu-ne la altar, observăm că, în general,

orice biserică, fie în Orient, fie în Occident, are la capătul dinspre Răsărit, spațiul altarului curbat[19]. Aceasta este o sugestie arhitecturală a faptului că adunarea liturgică este orientată spre unirea cu Dumnezeu. Este sugestia tensiunii dinamice a spațiului eclesial orientat atât spre Răsărit cât mai ales spre Răsăritul cel de sus, spre a cărui Împărăție biserica înaintează precum o corabie. Privind din exteriorul locașului, accentul cade pe dinamismul înaintării. Din interior, însă, absida altarului sugerează, pe lângă tensiunea înaintării, cu precădere chemarea pe care Dumnezeu o adresează omului. Absida altarului se deschide ca o îmbrățișare către comunitate, o îmbrățișare care își așteaptă împlinirea în înaintarea omului în comuniunea cu Dumnezeu. În mijlocul absidei altarului și la o înălțime suficientă pentru a fi observată din naos, peste iconostas, este pictată Maica Domnului Platytera (numită și Fecioara semnului). Taina Dumnezeului devenit Prunc este și semnul că Împărăția cerurilor s-a apropiat, a devenit accesibilă prin Întrupare. Dacă Biserica folosește, totuși,

[19] Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, *Locașul bisericesc propriu-zis, cerul pe pământ sau centrul liturgic al creației*, în rev. M.B. (1981) nr. 4-6, p. 280.

termeni precum *a se spăimânta, a se înfricoşa,* în încercarea de a desemna atitudini specifice înaintea tainelor lui Dumnezeu, o face mai degrabă pentru a avertiza asupra gingăşiei negrăite a Atotputernicului Dumnezeu.

„Spăimântatu-s-au, curată, toate cetele îngereşti, de taina cea înfricoşătoare a naşterii tale; cum Cel ce ţine toate numai cu voia, în braţele tale ca un om este ţinut şi primeşte început Cel mai înainte de veci şi cu lapte se hrăneşte Cel ce hrăneşte toată suflarea cu negrăită bunătate; şi pe tine, ca pe cea cu adevărat maica lui Dumnezeu, lăudându-te, te măresc".[20]

Acelaşi Dumnezeu care în absida altarului rămâne la sânul Maicii Domnului este văzut în cupola centrală ca Pantocrator. Mâna lui Hristos, făcând gestul binecuvântării este centrul simbolic al liniilor arhitecturale ale locaşului. Asemănător Troiţei lui Rubliov, unde plecăciunea de încuviinţare a Duhului Sfânt se răsfrânge asupra stâncii şi arborelui (deci, asupra creaţiei care pare că se

[20] Sedelnă de la Utrenia Învierii, glasul al IV-lea, Catavasier, EIBMBOR, p. 148.

modelează şi transfigurează sub acţiunea Duhului Sfânt), la fel şi în bolta Pantocratorului, gestul de binecuvântare al lui Hristos este preluat de liniile cupolei care orientează forţa gestului către comunitate, către lume. Propriu-zis, cupola preia gestul de binecuvântare al lui Hristos şi îl transformă în îmbrăţişare a creaţiei. Ea arată pogorârea lui Dumnezeu către creaţia pe care tot *voia, binecuvântarea, energiile Sale necreate* o ţin în fiinţă. În acelaşi timp, cupola Pantocratorului subliniază şi faptul că din partea omului este aşteptată o ascensiune spirituală. Semisfera cupolei deschisă spre om şi creaţie se cere desăvârşită în sfera întâlnirii, în îmbrăţişarea divino-umană, în îndumnezeirea omului. Hristos se pogoară spre om, înnomenindu-Se, chemându-l pe om la ascensiune prin îndumnezeire.

Acest lucru îl afirmă părintele Dumitru Stăniloae: „Bolta arcuită peste comunitate, peste lume, având pe Hristos Atotţiitorul în centrul ei cel mai înalt, ne arată pe Dumnezeu la suprema înălţime, dar privind spre noi şi îmbrăţişându-ne părinteşte şi atrăgându-ne în Sine ca în Unul suprem

în care ne putem uni toţi şi putem avea totul. (...) Dumnezeu care ne priveşte şi ne îmbrăţişează din cupolă e deasupra tuturor, dar le cuprinde pe toate şi se află în toate cu iubire personală. E aproape de toate şi totuşi mai presus de toate. E deasupra tuturor, dar nu rupt de ele, nu închis în Sine, ci cuprinzându-le şi ocrotindu-le şi călăuzindu-le pe toate. E familiar şi infinit în taina Lui. E taina care ne înconjoară şi ne susţine, nu taina ascunsă de noi. E taina văzută şi simţită, taina care vedem cum ne susţine, nu o taină bănuită. E taina iubită, nu taina temută"[21]. Astfel, Dumnezeu nu mai este perceput a fi dincolo de biserică ci devenit interior bisericii. „Rugătorul, al cărui duh se ridică în înălţimile cereşti, ştie că Dumnezeu nu e departe, ci că are bunăvoirea să se afle în acest loc pentru că El însuşi l-a ales"[22].

Direcţiile diferite de dezvoltare urmate de către cele două mari ramuri creştine după anul 1054 au condus treptat la viziuni teologice şi artistice

---

[21] Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, *art. cit.*, p. 285.

[22] Procopie, *Despre clădirile lui Justinian* I, 1. *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, 45, Ed. Dindorf, vol. 3, Bonn, 1838, p. 179, apud. Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, *art.cit.*, p. 286.

diferite. În fapt, de o uniformitate totală între cele două, cu greu s-ar putea vorbi, dat fiind diferenţele specifice dintre *omul apusean* şi *omul răsăritean* generate de contexte culturale diferite. S-a afirmat adesea şi chiar a devenit un loc comun faptul că omul răsăritean a avut mereu un mai pronunţat simţ al tainei, spre deosebire de omul apusean, mai înclinat spre pragmatism. Cert este faptul că primele opt veacuri ale istoriei Bisericii sunt dominate de luptele cu ereziile a căror principală sursă era omul răsăritean. Aspectul benefic al acestei perioade este acela că odată declanşată „maladia" ereziei, întregul corp al Bisericii intra în febra clarificării adevărului de credinţă, ceea ce făcea ca, în general, biruinţa adevărului să fie deplină. Formularea dogmelor este o mărturie a echilibrului între *raţiune şi credinţă*, între *claritate şi inefabil*. Ce altceva s-ar putea spune despre definiţia de la Calcedon: „unirea dintre cele două firi se face fără unire, fără despărţire, fără amestecare, fără schimbare"? Apofatismul acestui paradox dogmatic conduce raţiunea la o atitudine de uimire doxologică, de contemplaţie în uimire deschisă nu atât *înţelegerii* cât *vederii* tainelor lui Dumnezeu. Or,

tocmai aceasta este una dintre atitudinile care, peste timp, a dat naştere iconostasului în răsăritul creştin.

Situaţia a fost diferită în Apus. Nu este scopul acestei lucrări de a încerca o prezentare exhaustivă a itinerariului teologic al Apusului şi nici o trecere în revistă a expresiilor arhitecturale în care s-a întrupat teologia apuseană. Ne limităm doar la a semnala că această teologie nu putea conduce la un tip de arhitectură eclesială de tipul celui oriental tocmai datorită coordonatelor sale excesiv de raţionale. Pornim de la spusele lui Toma d'Aquino: „Doctrina sacră angajează raţiunea umană nu în slujba dovedirii credinţei, ci a limpezirii a tot ceea ce propune această doctrină"[23]. Aşadar, raţiunea nu poate aduce dovezi asupra adevărului dogmelor dar poate să clarifice acest adevăr. Poate lămuri conţinutul revelaţiei înseşi, respingând, pe calea negativă a demonstraţiei, toate obiecţiile raţionale împotriva Articolelor de Credinţă. În mod afirmativ dar nu pe calea demonstraţiei, raţiunea umană poate

[23] Toma d'Aquino, *Summa Theologiae*, I-II, qu. 49, art. 3, C; apud. Erwin Panofsky, *Arhitectură gotică şi gândire scolastică*, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1999, p. 66.

furniza acele *similitudines* prin care misterele se descoperă pe calea analogiei dintre adevăruri dogmatice şi realităţi umane (analogia dintre Persoanele Treimii şi fiinţa, cunoaşterea şi dragostea omenească sau analogia dintre creaţia divină şi opera artistului)[24]. În „Arhitectură gotică şi gândire scolastică", Erwin Panofsky expune sintetic meandrele gândirii scolastice, enumerând prinicipiile care îi stau la temelie:

> „Cel dintâi principiu regulator al scolasticii timpurii şi clasice constă în *manifestatio*, înţeles ca elucidare sau clarificare. Dar pentru a-l pune în practică la cel mai înalt nivel – elucidarea credinţei prin raţiune -, principiul trebuia aplicat raţiunii înseşi: dacă credinţa trebuia să se „manifeste" prin intermediul unui sistem de gândire complet şi autonom în cadrul limitelor sale, deşi delimitându-se de domeniul revelaţiei, totodată a devenit necesară şi « manifestarea » completitudinii, autosuficienţei şi limitelor sistemului de gândire. Acest lucru se putea înfăptui numai prin intermediul unei scheme de

[24] *Ibidem*, p. 67.

prezentare literară în măsură să elucideze, pentru imaginaţia cititorului, însăşi desfăşurarea raţionamentului, tot aşa cum raţionamentul trebuia să elucideze însăşi natura credinţei şi a intelectului. De unde şi schematismul sau formalismul atât de ironizate ale scrierilor scolastice, care au ajuns la apogeu în clasica *Summa,* cu cele trei comandamente ale sale: a. totalitatea (*enumerarea suficientă*); b. dispunerea conform unui sistem de părţi omoloage şi părţi ale părţilor (*articularea suficientă*); c. claritatea şi forţa deductivă a argumentării (*interrelaţia suficientă*) – toate acestea încununate cu echivalentul literar de *similitudines,* aparţinând lui Toma d'Aquino: terminologie sugestivă, *parallelismus membrorum* şi rimă".[25]

Pe bună dreptate un gânditor ortodox precum Paul Evdokimov vedea în arhitectura gotică a catedralelor apusene un efort imens de căutare a unui Dumnezeu care rămâne, totuşi, exterior acestora. „Catedralele de odinioară erau pline de o

[25] Erwin Panofsky, *Arhitectură gotică şi gândire scolastică,* Ed. Anastasia, Bucureşti, 1999, p. 67.

forţă, de o intensitate supranaturale; şi astăzi dinamismul lor îţi taie răsuflarea (...). În gotic, verticalele şi masa de piatră se aruncă, nestăpânite parcă, spre infinit şi antrenează la rându-le spiritul uman"[26]. Iar scriitorul român Alexandru Horia sintetizează astfel viziunea sa asupra esenţei spirituale a spaţiului gotic: „Catedrala e un strigăt de piatră, ţipătul încremenit în materie. Spaţiul gotic este expresia spirituală a singurătăţii. Tuburile de orgă stau îndreptate în sus ca nişte sirene care trimit chemări în abis. Catedralele sunt reci, sunt nelocuite de Dumnezeu. La apuseni, cuvântul rugăciunii trebuie înălţat prin puterea voinţei, căci Dumnezeu e mult prea departe, e dincolo de prăpastia metafizică a lumii, la El ajung numai chemările puternice, răzbătătoare"[27].

În biserică, iconostasul este o formă de expresie a tainei lui Dumnezeu dar şi a libertăţii Sale absolute. Aşa cum afirmă metaforic acelaşi Panofsky, „filosofia scolasticii clasice desparte foarte tranşant sanctuarul

---

[26] Paul Evdokimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseţii*, Ed. Meridiane, 1993, pp. 129-130.

[27] Alexandru Horia, *Vorbirea în şoaptă*, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1995, p. 49.

credinței de sfera cunoașterii raționale, dar insistă ca tot ceea ce se află în interiorul sanctuarului să fie foarte clar discernabil"[28]. Păstrând termenii metaforei, putem spune despre apofatismul teologiei răsăritene că, deşi delimitează şi ea spaţiul credinţei de sfera cunoaşterii raţionale, consideră totuşi, că în acest sanctuar poate pătrunde raţiunea transfigurată de har, raţiune care nu doar *discerne* tainele divine ci le contemplă într-o atitudine de uimire doxologică, deschisă *vederii* şi nu *înţelegerii* tainelor lui Dumnezeu. Icoana (totdeauna în relaţie cu arhitectura, gestul şi cuvântul liturgic) este loc de revelare a misterului liturgic, iar iconostasul, ca ecran alcătuit din icoane (deci ecran transparent în măsura în care icoanele fac transparentă realitatea nevăzută), descoperă taina credinţei, ascuzând-o totodată, parţial, raţiunii.

1.2. Apariţia iconostasului în contextul delimitării structurii tripartite a bisericii

În general, importanţa tot mai mare acordată sanctuarului bisericii începând din primele secole este socotită a fi la originea iconostasului. Nicolae

[28] *Ibidem*, p. 73.

Afanasiev preocupat de reliefarea rolului eclezial al creştinilor nehirotoniţi, expedia, totuşi, mult prea rapid, contextul apariţiei iconostasului : „Sanctuarul începe prin a fi puţin câte puţin separat de popor pentru ca, în cele din urmă, prin intermediul iconostasului să fie complet ascuns privirii poporului. Autorităţile bisericeşti subliniază că intrarea în sanctuar nu este permisă decât persoanelor hirotonite, aşadar, în primul rând preoţilor"[29]. Alexandre Schmemann, care nu a fost niciodată un adeversar al iconostasului (cu excepţia iconostasului care decade el însuşi din funcţia la care este chemat – iconostasul de factură barocă, decorat cu picturi religioase), insistă asupra faptului că la începutul erei creştine *unitatea* locaşului de cult era mai evidentă decât compartimentarea lui. Astfel, înainte de toate, locaşul bisericii este *domus ecclesiae*: locul de adunare al Bisericii, locul frângerii pâinii. Biserica este „colegială", adunare în Hristos a cerului şi a pământului şi în acest sens, Biserica este semnul profetic al Împărăţiei. „În cele mai bune realizări bizantine sau ruseşti, locaşul este perceput ca *sobor*, ca adunare în Hristos a cerului, a pământului şi a

[29] N. Afanasiev, *art. cit.*, p. 85.

întregii creaţii".[30] Subliniind că ideea de *sanctuarium* care ar aparţine doar preoţilor, precum o sfântă a sfintelor, ca şi cum ar fi independent de restul bisericii, apare mult mai târziu, Alexandre Schmemann consideră că această schimbare a avut loc când credincioşii au fost puşi la nivelul catehumenilor[31]. Afirmaţia marelui liturgist ar părea destul de uimitoare dacă în secolul al X-lea nu am avea ca mărturie interdicţia totală pe care Nichita Stithatul o impunea nu doar prezenţei fizice a laicilor în altar. Nici lângă altar nu le este îngăduit a rămâne, spaţiul din preajma altarului fiind rezervat „monahilor şi altor cete ale ierarhiei noastre". Abia în spatele acestora este spaţiul laicilor.

„(...) Află că locul laicilor în adunarea credincioşilor, la momentul săvârşirii sfintei jertfe, este departe de sfântul altar. Interiorul altarului este rezervat preoţilor, diaconilor şi ipodiaconilor; spaţiul din preajma altarului este al monahilor şi al altor cete ale ierarhiei noastre; în spatele lor spaţiul este al

---

[30] A. Schmemann, *L'Eucharistie, sacrement du Royaume*, Ed. L'Echele de Jacob, Paris 1985, p. 10.

[31] Ibidem, p. 7-12.

laicilor, după dispoziţia transmisă de către Apostolii lui Hristos pentru Biserica comună a credincioşilor şi descrisă de către Dionisie şi Clement, apostolii lui Petru şi Pavel. Cum, aşadar, de la o asemenea distanţă, laicul, cel căruia îi este interzis, poate el să privească tainele lui Dumnezeu săvârşite cu cutremur de către preoţi?"[32]

La origine, termenul de „uşi împărăteşti" nu desemna poarta principală a iconostasului, ci poarta de intrare principală a bisericii[33]. Abia câteva secole mai târziu, sensul întregului edificiu pare a fi fost transferat asupra sanctuarului[34]. Se poate recunoaşte această stare de lucruri citind comentariul Sfântului Maxim Mărturisitorul – Mystagogia:

„Ca edificiu, aceasta (biserica – n.n.) fiind un singur locaş, se deosebeşte totuşi după forma ei spaţială, împărţindu-se în locul destinat numai preoţilor şi liturghisitorilor, pe care

---

[32] Nichita Stithatul, *Opuscules et Lettres*, S.C. 81, Paris, 1961, p. 285

[33] F.I.Uspenskij, *Istorija Vizantijkoj imperii*, Saint-Pétersbourg, p.532; Henryk Paprocki, *Le Mystère de l'Eucharistie-genèse et interpretation de la liturgie eucharistique byzantine*, Les Éditions du Cerf, Paris, p. 120.

[34] Henryk Paprocki, *op. cit.*, p. 119-120.

îl numim ieration, şi în cel lăsat pe seama întregului popor credincios, pe care îl numim naos.(...)"[35].

Trebuie subliniat, totuşi, că Sfântul Maxim Mărturisitorul nu se limitează doar la aceste afirmaţii care ar da un excesiv caracter static compartimentării bisericii. El continuă şi subliniază „structura dialogală" a locaşului creştin şi caracterul „activ" al compartimentării. Naosul este orientat către altarul care îi este scop şi împlinire iar altarul este legat de naos, existând prin raportarea la acesta.

„Naosul este ieration în potenţă, iniţiat şi sfinţit prin ducerea sa până la sfârşitul acţiunii de iniţiere şi sfinţire. Iar ierationul este un naos actualizat, având-l pe acela ca început al acţiunii de iniţiere şi sfinţire, care stăruie ca una şi aceeaşi prin amândouă" [36].

Sfântul Maxim merge şi mai departe, arătând cum structura locaşului are model omul al cărui destin este acela de a fi templu al Duhului Sfânt.

---

[35] Sfântul Maxim Mărturisitorul, *Mystagogia, cosmosul şi sufletul, chipuri ale bisericii*, trad. rom. de Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, EIBMBOR, Bucureşti, 2000, pp. 15-16.

[36] *Ibidem*, pp. 15-16.

Şi iarăşi, după un alt înţeles spiritual (...) sfânta biserică a lui Dumnezeu este om, având ca suflet ierationul, ca minte, dumnezeiescul altar, şi ca trup, naosul.

Astfel, ea este chip şi asemănare a omului făcut după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu. Prin naos scoate la înfăţişare, ca prin trup, înţelepciunea practică; prin ieration, ca prin minte, străbate la cunoaşterea tainică de Dumnezeu, la teologia mistică. Dar şi invers, omul este o biserică tainică. Prin trup iradiază, ca printr-un naos, partea făptuitoare a sufletului în împlinirile poruncilor prin înţelepciunea practică; prin suflet, aduce, ca printr-un ieration, lui Dumnezeu, folosindu-se de raţiune în cunoaşterea naturală, sensurile desprinse din simţuri, după ce a depărtat de la ele în duh tot ce-i material şi necurat; iar prin minte, ca printr-un altar, cheamă tăcerea prealăudată a ascunsei şi necunoscutei mari grăiri a Dumnezeirii, cea din adâncurile nepătrunse, prin altă tăcere, grăitoare şi prea răsunătoare. În felul acesta se împreună cu ea prin cunoaşterea tainică de Dumnezeu, cât e îngăduit omului, devenind astfel ceea ce se cuvine să devină cel ce s-a învrednicit de sălăşluirea lui

Dumnezeu şi a fost însemnat de razele atotluminoase[37].

De altfel, în rânduiala sfinţirii bisericii noi, într-una din rugăciunile rostite în faţa uşilor bisericii, se spune:

„(...) Însuţi, Iubitorule de oameni, Stăpâne, caută şi spre noi păcătoşii şi nevrednicii robii Tăi, cei ce săvârşim înnoirea preacinstitei Tale biserici acesteia, care se ridică în numele sfântului (N) *şi fă-o pe ea adevărată închipuire a preasfintei Tale Biserici, adică a trupului nostru, pe care prin prealăudatul Apostolul Tău Pavel încă şi locaş şi trup al Hristosului Tău ai învrednicit-o a se numi.*"[38]

În sprijinul afirmaţiilor sale amintite mai sus, cu privire la *unitatea* locaşului creştin, Alexandre Schmemann face referire la ritul bizantin al sfinţirii unei biserici, subliniind modul în care era înţeles la început rolul edificiilor sacre. Aşadar, el remarcă faptul că în ritul de sfinţire toată biserica este unsă la fel ca altarul, cu Sfântul Mir. Ea este *pecetluită* ca şi sfânta sfintelor. Într-adevăr, conform rânduielii de

---

[37] Sfântul Maxim Mărturisitorul, *Mystagogia* ... , p. 18.

[38] Arhieraticon, EIBMBOR, Bucureşti, 1993, p. 156.

sfinţire a bisericii noi, „arhiereul face ungerea pereţilor bisericii, însemnând cu Sfântul Mir şi zicând:

Se sfinţeşte biserica aceasta prin stropirea cu Sfânta apă şi ungerea cu Sfântul Mir, în numele Tatălui şi al Fiului şi al Sfântului Duh."[39]

Cu toate acestea, chiar dacă prin ungerea cu Sfântul Mir a tuturor pereţilor locaşului, întreaga biserică este învestită ca loc sfânt, în acelaşi rit al sfinţirii se face simţită o percepţie nu a unei *ierarhizări* a sfinţeniei părţilor componente ale bisericii ci a vectorului de direcţie pe care sfinţenia este împărtăşită. Ungerea cu Sfântul Mir a pereţilor bisericii începe din sanctuar şi se continuă cu celelalte părţi ale bisericii. În plus, ungerea pereţilor bisericii cu Sfântul Mir se face numai după ce asupra Sfintei Mese este invocată venirea Duhului Sfânt, aceasta fiind unsă apoi cu Sfântul Mir[40].

---

[39] *Ibidem*, p. 168

[40] „Şi arhiereul, plecându-şi capul, zice rugăciunea apei, binecuvântând: « Doamne Dumnezeule, Cel ce cu arătarea Ta cea mântuitoare ai sfinţit repejunile Iordanului, Însuţi şi acum trimite darul Preasfântului Tău Duh, peste jertfelnicul acesta şi ne binecuvintează pe noi şi apa aceasta, ca să fie spre sfinţirea şi săvârşirea sfântului Tău altar, că bine eşti cuvântat în vecii vecilor. Amin ». (...) Apoi ia un vas plin cu Sfânt Mir (curat sau amestecat cu untdelemn) şi zicând diaconul: « Să luăm aminte », arhiereul varsă pe Sfânta Masă de trei ori zicând: « Aliluia » ca şi la Botez, şi face cu Sf. Mir trei cruci

Dacă există o compartimentare a locaşului creştin, scopul ei nu este de a separa ci de a uni. Într-un studiu asupra teologiei locaşului bisericesc, Părintele Dumitru Stăniloae subliniază faptul că prin lucrarea Sa sfinţitoare săvârşită în locaşul bisericesc, Hristos unifică cu sine şi întreolaltă pe cei ce cred în El şi-i întăreşte spre lucrarea preoţiei lor generale în fiinţa proprie şi în creaţia cosmică[41]. „Locaşul bisericesc este centrul liturgic al creaţiei, sau locul central unde se săvârşeşte şi de unde se răspândeşte peste întreaga creaţie puterea mântuitoare a lui Hristos prin Duhul Său, sau prin energiile necreate ale Lui, şi prin aceasta se promovează înaintarea ei spre unitatea cât mai deplină. E o unitate imprimată de unitatea treimică, datorită unei tot mai accentuate pătrunderi a creaţiei de Sfânta Treime sau de puterea Ei care unifică persoanele în iubire fără să le confunde"[42].

---

pe Masă. Apoi unge cu mâna din cele trei cruci toată faţa Mesei altarului, şi iarăşi face cruce şi la stâlpul Mesei de câte patru părţile; asemenea şi la Proscomidiar (...)". Vezi ARHIERATICON, *op. cit.* pp. 162-163

[41] Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, *Locaşul...* , p. 283.

[42] *Ibidem*, p. 283.

Cu totul îndreptăţită ni se pare critica pe care Alexandre Schmemann o face falsei viziuni asupra altarului (ca loc sfinţit pentru el însuşi) şi a locului său în structura locaşului. La originea acestei false viziuni ar sta „pietatea modernă care consideră altarul ca un loc sfinţit în sine şi pentru sine, accesibil doar celor « iniţiaţi », un spaţiu privilegiat care subliniază prin « sacralitatea sa » caracterul « profan » al laicilor care rămân în afara acestei incinte"[43]. Această viziune ar sta, totodată, la originea unui anume „clericalism", cu totul străin Ortodoxiei, care reduce laicii la condiţia unor lipsiţi de drepturi, laici care sunt definiţi în primul rând *negativ*, drept persoane care nu au dreptul să intre aici sau acolo, să atingă aceasta sau aceea, sau să participe la anumite lucruri[44]. Totuşi, Alexandre Schmemann nu neagă temeiul structurii compartimentate a locaşului creştin ci doar subliniază că orice compartimentare este făcută tocmai cu scopul de a fi depăşită în unitate. Astfel,

---

[43] A. Schmemann, *op. cit.*, p. 10.

[44] A. Schmemann merge şi mai departe, spunând că a văzut chiar un tip de preot care consideră că „apărarea" permanentă a celor sfinte de contactul cu laicii constituie aproape esenţa sacerdoţiului, apărare în care acest tip de preot găseşte o satisfacţie aproape pătimaşă. A. Schmemann...., *op. cit.*, p. 10.

iconostasul nu a fost conceput ca un zid care desparte altarul de naos, fapt care nu ar face decât să sublinieze la nesfârşit *diferenţa* şi *despărţirea*. Iconostasul nu a apărut pentru a despărţi ci pentru a uni. Afirmaţia este cu atât mai îndreptăţită cu cât, în esenţă, el nu este decât un suport de icoane. Or, icoana nu urmăreşte să ascundă ceva ci să descopere mai mult decât simpla vedere o poate face. Ea este mărturia unirii dintre dumnezeiesc şi omenesc, dintre ceresc şi pământesc.

Trebuie amintit faptul că în limba greacă sanctuarul este numit τό βῆμα, adică un loc mai înalt şi care nu este accesibil tuturor. Corespondentul său evreiesc – *Vama* – semnifică o înălţime dificil accesibilă, unde erau plasate altarele Vechiului Testament. Acest βῆμα creştin se presupune că provine de la sinagogă, unde un loc înălţat asemănător, servea lecturii şi comentariilor din Sfânta Scriptură. Părinţii Bisericii au văzut în βῆμα „locul care descoperă a doua venire a Celui Care tronează acolo şi Care va judeca vii şi morţii"[45]. Această viziune poate aduce o explicaţie pentru cele

[45] Sfântul Sofronie al Ierusalimului, *Commentarius liturgicus*, P.G. 87, 3984.

douăsprezece coloane ale bisericilor lui Constantin, în analogie cu cei doisprezece apostoli, care, aşezaţi pe douăsprezece scaune, vor judeca cele douăsprezece triburi ale lui Israil (Math. 19, 28)[46].

Analizând descoperirile arheologice ale primelor biserici bizantine din Constantinopol, Thomas F. Mathews a încercat să reconstituie evoluţia ceremoniilor în funcţie de planul edificiilor cultului, distingând părţile următoare în primele locaşuri cultice bizantine: sanctuarul (gr. *βῆμα*) cu aşa numitul *synthronon*, altarul, bariera (templul), solea şi amvonul, nava principală, navele laterale cu galeriile lor, nartexul şi atriumul. Un mic edificiu anex, numit skevofilachion, de unde pleca procesiunea pentru marea intrare[47]. În zilele noastre, partea cea mai importantă a bisericii este sanctuarul şi în cursul secolelor liturghia a evoluat mereu în

---

[46] După J. Gealineau, *βημα* înseamnă estradă sau tribună. „Locul precis nu este determinat cu rigoare prin tradiţie. Adesea *bema* se situa în mijlocul bisericii sau chiar în partea opusă a sanctuarului. În evul mediu latin, lecturile se făceau pe aşa numitele *jubés*. Multe biserici romane de tip monastic au conservat două amvoane ridicate de fiecare parte a spaţiului rezervat pentru *schola cantorum*, în mijlocul navei. J. Gelineau, *Le sanctuaire et sa complexité*, în rev. „Maison Dieu" 1960, nr. 63, p. 63.

[47] T.F.Mathews, *The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy*, Pennsylvania University Press, 1980, pp. 4-5.

sensul unei mai mari separări între cei nehirotoniţi (laicii) şi cei hirotoniţi (preoţii).

În aceste condiţii, afirmaţia liturgistului A. Raes devine foarte plauzibilă: „Se pare, deci, că în toate cazurile sanctuarul, adică locul rezervat altarului este cel care a determinat prima condiţionare spaţială a bisericii creştine. Acest sanctuar, cel puţin după originea sa, ar fi fost închis de la început în imperiul persan, dar nu în forma sa bazilicală în Imperiul roman"[48]. În Imperiul persan un zid separa, deci, în mod radical, sanctuarul de restul bisericii, săvârşitorii de credincioşi, şi ascundea un cult misterios chiar pentru ochii iniţiaţilor; doar preoţii aveau acces la sanctuar, pentru serviciul altarului..

1.3. Apariţia şi simbolismul vălului în cult

În bisericile bizantine, întrebuinţarea unui văl dincolo de uşile *templon*-ului în cadrul cultului este atestată din secolul al XII-lea. Dar dacă atestarea bizantină este destul de târzie, în schimb, practica

[48] A. Raes *La liturgie eucharistique en Orient*, în rev. Maison-Dieu (1962), nr. 70, p. 50.

întrebuinţării vălului în cult este atestată încă din secolul al VI-lea în Egipt şi Siria[49]. De altfel, ceea ce este foarte interesant, în vechile biserici din Malabar, deşi „unite" din sec. XVI-lea şi puternic latinizate, se pot vedea şi astăzi cuiele care ţineau coarda de care era suspendat vălul sanctuarului. Vălul care ascundea sanctuarul este folosit de către armenii catolici. Importanţa dată vălului reiese de asemenea din faptul că în liturghia coptă, prima rugăciune a anaforalei se numeşte „rugăciunea vălului"[50].

Dar care era rolul vălului în liturghie ? A. Raes arată că vălul sanctuarului şi vălul altarului erau destinate atât a ascunde cât şi a descoperi ceea ce este ascuns. „Ele sunt în acelaşi timp destinate să păstreze misterul şi să-l reveleze, să refuze intrarea celor care nu sunt chemaţi şi de asemenea să facă posibilă intrarea şi ieşirea. În sfârşit, ele sunt trecerea de la cer la pământ pentru Cuvântul care se întrupează"[51].

---

[49] PG 140; 445C; katapetasma, ODB, Oxford University Press, 1991, vol. II, p. 113.

[50] *Ibidem*, pp. 50-51.

[51] *Ibidem*, p. 51.

Un posibil punct de plecare pentru înțelegerea rolului vălului este textul de la Evrei 10, 19-20. *„Drept aceea, fraților, având îndrăzneală, să intrăm în Sfânta Sfintelor, prin sângele lui Iisus. Pe calea cea nouă și vie pe care pentru noi a înnoit-o, prin catapeteasmă, adică prin trupul Său"*. În acest text, trupul lui Hristos este comparat cu vălul templului. Acest fapt putea avea drept consecință folosirea unui văl la limita sfintei sfintelor a bisericii neo-testamentare (sanctuarul) pentru a pune în evidență analogia cu templul vechi-testamentar[52].

Se cuvine, însă, a zăbovi mai mult asupra Epistolei către evrei, unde Sfântul Pavel insistă, revenind repetat asupra adevăratei naturi a preoției, a jertfei și a sanctuarului, subiecte a căror importanță o și subliniază: *„Lucru de căpetenie din cele spuse este că avem astfel de Arhiereu care a șezut de-a dreapta tronului slavei în ceruri, slujitor Altarului și Cortului*

---

[52] *„« Prin catapeteasmă, zice, adică prin trupul său »*. Că trupul său a deschis pentru întâiași dată acea cale, pe care a înoit-o, și pe care el, singur a pășit. Cu drept cuvânt l-a numit catapeteasmă, căci când s-a ridicat la înălțime, atunci s-au văzut cele din ceruri". - *Comentariile sau explicarea epistolei către evrei a celui întru sfinți, părintelui nostru Ioan Chrisostom*, trad. rom. de Theodosie Athanasiu, episcop al Romanului, București, Tipografia Cărților Bisericești, 1923, p. 243.

celui adevărat, pe care l-a înfipt Dumnezeu şi nu omul"(Evrei 8, 2). Direcţiile acestei teologii ar putea fi formulate astfel[53]:

a. Hristos aduce o preoţie nouă, de sorginte celestă. Sfântul Pavel vede această preoţie prefigurată în preoţia după rânduiala lui Melchisedec şi o explică făcând referire la ziua Împăcării. Această zi era singura din an în care putea pătrunde în Sfânta Sfintelor doar arhiereul singur, după jertfe aduse pentru el şi pentru păcatele poporului. El intra mai întâi pentru a tămâia tronul îndurării din Sfânta Sfintelor unde fumul îl împiedica să vadă faţa lui Iahve şi să nu moară. Apoi, ieşind, revenea cu sângele viţelului deasupra căruia rostise păcatele sale şi ale casei sale şi stropea o dată către tronul îndurării şi de şapte ori înaintea lui (Lev. 16, 14). Ieşea din nou, înjunghiind ţapul de jertfă pentru păcatele poporului şi cu sângele lui intra a treia oară în Sfânta Sfintelor, urmând acelaşi ritual ca şi cu sângele viţelului. Stropirea cu sânge a celor două jertfe simboliza ştergerea păcatelor

[53] Ideile acestei teologii sunt dezvoltate de Yves M-J. Congar în lucrarea sa, *Le Mystère du temple ou l'Économie de la Présence de Dieu a Sa créature de la Genèse a l'Apocalypse*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1958, pp. 205-206.

arhiereului, preoţilor şi poporului [54]. Toate acestea însă nu erau decât o imagine, în timp ce *„Hristos, venind Arhiereu al bunătăţilor celor viitoare, a trecut prin cortul cel mai mare şi mai desăvârşit, nu făcut de mână, adică nu din zidirea aceasta; El a intrat o dată pentru totdeauna în Sfânta Sfintelor, nu cu sânge de ţapi şi de viţei, ci cu însuşi sângele Său, şi a dobândit o veşnică răscumpărare* (Evrei, 9, 11-12).

b. Preoţiei noi şi cereşti a lui Hristos îi corespunde un templu ceresc. Dar aşa cum bine remarcă Yves Congar, este curios faptul că epistola către evrei nu foloseşte pentru a numi acest templu, nici cuvântul ναός, nici expresia τό ιερόν ci o dată σκηνή – cort[55] τα άγια, sfintele (locuri)[56]. Caracteristica acestui templu este faptul că nu este făcut de mână de om, fiind de natură divină, fiind, de fapt, locul spiritual al comuniunii desăvârşite cu Tatăl şi, de asemenea, locul prezenţei Sale[57].

---

[54] D. Abrudan, E. Corniţescu, *Arheologie Biblică*, EIBMBOR, Bucureşti, 1994, p. 325.

[55] Evrei 8, 2: „Slujitor Altarului şi Cortului celui adevărat...".

[56] Evrei 8, 2; 9,12,24; 10,19.

[57] Yves M-J. Congar, *op. cit.* pp. 205-206.

c. Hristos a intrat dincolo de catapeteasmă, ca *Înaintemergător* pentru noi (Evrei 6, 20) în această Sfântă a Sfintelor – loc al comuniunii cu Dumnezeu, deschizându-ne şi nouă calea prin jertfa trupului Său. El este Calea inaugurată pentru noi. Prin jertfa Lui, prin vălul trupului Său (Evrei 10, 20) jertfit pentru noi, am dobândit cea mai mare apropiere de Tatăl. Ideea dominantă aici, în opoziţie cu concepţiile mozaice unde poporul era ţinut departe de prezenţa divină, este aceea a neîngrădirii pentru nimeni (Evrei 4, 16; 10, 19; comp. Efeseni 2, 18; 3, 12; Col. 3, 22) a intrării la Dumnezeu Însuşi[58]. Evident, această libertate extraordinară nu este una ce nu ar presupune nici un efort din partea omului pentru a se ridica la posibilitatea împărtăşirii ei. Îndată ce dă mărturie despre libertatea aparent gratuită de intrare în acea spirituală Sfântă a Sfintelor, Sfântul Pavel este foarte atent în a sublinia acest lucru în tot restul capitolului 10 al epistolei către evrei.

Este mai presus de orice îndoială că textul de la Evrei 10, 19-20, citat mai sus, pare a fi inspirat aşa

[58] Yves M-J. Congar, *op. cit.* p. 207.

numita *rugăciune a vălului* din Liturghia Sfântului Iacob, rugăciune specifică acestei liturghii.

„Mulţumim Ţie, Doamne Dumnezeul nostru, căci ne-ai dat nouă îndrăzneală către intrarea locului tău cel sfânt, deschizându-ne cale nouă şi viindă prin vălul trupului Hristosului Tău. Aşadar, fiind socotiţi vrednici a intra în locul sălăşluirii slavei Tale şi a fi înăuntrul vălului şi a privi Sfânta Sfintelor, cădem înaintea bunătăţii Tale. Stăpâne, milostiv fii nouă căci suntem plini de frică şi cutremur, pregătindu-ne a ne înfăţişa înaintea sfântului Tău altar şi a-Ţi aduce această înfricoşătoare jertfă fără de sânge pentru păcatele noastre şi cele din neştiinţă ale poporului. Trimite harul Tău cel bun asupra noastră, Doamne, şi sfinţeşte sufletele, trupurile şi duhurile noastre, şi înnoieşte cugetele noastre în evlavie pentru ca întru cunoştinţă curată Ţie să îţi aducem mila păcii, jertfa laudei"[59].

Sfântul Sofronie al Ierusalimului foloseşte această analogie aplicând-o nu vălului ci arhitravei barierei. Această arhitravă (*kosnitis*) care a fost împodobită cu o

---

[59] F.E.Brightman, *Liturghies Eastern and Western*, Clarendon Press, Oxford, 1965, p. 48

cruce, este o reprezentare a lui Hristos crucificat, ceea ce face trimitere la trupul lui Hristos fiind în acelaşi timp o imagine (tip) a vălului[60]. „Drept aceea, fraţilor, având îndrăzneală, să intrăm în Sfânta Sfintelor, prin sângele lui Iisus, pe calea cea nouă şi vie pe care pentru noi a înnoit-o, prin catapeteasmă, adică prin trupul Său. Şi având mare preot peste casa lui Dumnezeu, să ne apropiem cu inimă curată, întru plinătatea credinţei, curăţindu-ne prin stropire inimile de orice cuget rău şi spălându-ne trupul în apă curată" (Evrei 10, 19-22). Validarea acestui simbolism ne duce la o analogie cu locul liturgic al comuniunii euharistice aflat în faţa iconostasului şi cu cuvintele pronunţate de către preotul ortodox chiar înaintea momentului comuniunii în liturghia Sfântului Ioan Hrisostomul: „Cu frică de Dumnezeu, cu credinţă şi cu dragoste să vă apropiaţi".

1.4. Argumente teologice şi istorice privind Semnificaţia structurii bisericii, locaş de închinare.

Leonid Uspensky pune întrebarea dacă aceste bariere şi aceste văluri ale primelor secole aveau doar un rol practic sau apariţia lor era cumva legată

[60] L. Uspensky, *art. cit.* pp. 90-91.

de natura şi chiar originea cultului creştin. Fundamentându-şi afirmaţiile pe lucrările liturgiştilor secolului al XX-lea, el susţine cea de-a doua pistă: existenţa barierelor şi a vălurilor se înscrie în legătura organică existentă între cultul creştin şi tradiţia liturgică iudaică. După opinia lui Alexander Schmemann, „creştinii continuau să vadă în liturghia iudaică o normă pe care au conservat-o chiar după ruperea lor de iudaism (...). Creştinismul luase cunoştinţă de vechiul cult vechi-testamentar nu numai ca despre o pregătire providenţială şi de o prefigurare a noului cult, dar mai ales ca de fundamentul său indispensabil; într-adevăr, doar printr-o transpunere a categoriilor sale esenţiale (templul, sacerdoţiul, jertfă) era posibil să se exprime şi să se manifeste noutatea Bisericii, ca apariţie a ceea ce fusese promis, înfăptuire a ceea ce fusese sperat, împlinirea eshatologică"[61]. Concluzia constă în faptul că locaşul bisericii creştine prelungeşte în acelaşi timp Templul şi sinagoga pentru că este locul

[61] A. Schmemann, *Introducere în Teologia Liturgică*, ed. Σοφία, Bucureşti, 2002 p. 104.

sacrificiului şi de asemenea locul de adunare, al reuniunii pentru rugăciunea comună - *ecclesia*[62] .

O atenţie specială trebuie acordată argumentelor teologice şi argumentul de ordin general avansate de către Joseph Gelineau pentru susţinearea separării dintre diferitele părţi ale bisericii: „La fel cum în toate fiinţele vii evoluate, se poate distinge capul şi restul copului, la fel organizarea fundamentală a adunării liturgice şi care se va manifesta spaţial este cea care distinge de o parte *proiestosul şi slujitorii,* iar pe de altă parte adunarea *credincioşilor.* (...) Această structură bipartită a adunării liturgice, decurge din natura ierarhică a Bisericii şi în special din slujirea sacerdotală. De asemenea *proiecţia sa spaţială* în separarea vizibilă dintre cler şi credincioşi apare ca o constantă a cultului creştin de la originile sale. Sfântul Ignatie de Antiohia arată clar acest lucru, distingând pe de o parte episcopul reprezentant al lui Hristos cu al său *presbyterium* reprezentând

[62] J. Danielou, *Le Signe du Temple,* 23e édit., Paris, 1942, p. 28.

apostolii (...) şi, pe de altă parte, comunitatea...[63] . Toate liturghiile disting în bisericile lor două zone: *sanctuarul,* rezervat slujitorilor, şi spaţiul poporului pe care îl numim *navă.* Este chiar un fapt obişnuit ca cele două zone să fie delimitate printr-o separare materială: văl în faţa altarului; bară sau grilaj rar care închide sanctuarul; grilajul din faţa sanctuarului evului mediu; iconostasul bizantin străpuns de trei porţi etc. Se întâlneşte de asemenea în mod obişnuit o diferenţă de nivel între sanctuar şi navă, acesta fiind supraridicat de una sau mai multe trepte"[64].

Leonid Uspensky susţine fără rezerve ipoteza că bariera sau vălul, ca expresie a principiului divizării, nu sunt o practică simplă ci au rădăcini într-o moştenire cultică a Vechiului Testament, rămânând mereu credincioase sensului cultului creştin. Comuniunea în Împărăţia lui Dumnezeu manifestată în Hristos nu suprimă limita între temporal şi veşnic. Această limită este marcată în biserică prin dispoziţia spaţiului euharistic şi prin

---

[63] Vezi Sfântul Ignatie Teoforul, *Epistola către Smirneni,* VIII, în Scrierile Părinţilor Apostolici, EIBMBOR, Bucureşti, 1995, p. 222.

[64] J. Gelineau, *L'église, lieu de la célébration,* în rev. Maison-Dieu, (1963) 1960, nr. 63, pp. 46-48.

separarea sa. Astfel, vechile mijloace de separare – bariera, vălul, şi mai târziu iconostasul – care separă sanctuarul de navă, marchează limita între lumea din afara timpului şi lumea în timp. Transformarea barierei altarului în iconostas continuă o manifestare mereu mai explicită a sensului acestei limite [65]. Dar ideea - susţinută de către Leonid Uspensky – potrivit căreia, această transformare nu separă clerul de popor şi nu exclude pe acesta de la participarea la Taina euharistică, ar avea nevoie, după părerea noastră, de câteva nuanţe. Aceste nuanţe se referă la modalitatea de săvârşire a liturghiei euharistice care a evoluat în acelaşi timp cu evoluţia barierei dintre sanctuar şi naos. Ar trebui luate în calcul toate schimbările survenite de-a lungul secolelor pentru a avea o imagine completă. Pe de altă parte, îl urmăm pe Leonid Uspensky în afirmaţia sa potrivit căreia transformarea barierei în iconostas „descoperă mereu mai bine această barieră nu numai ca o separare dar de asemenea şi mai ales ca o joncţiune, ca întrepătrunderea temporarului şi veşnicului, a sanctuarului şi a navei"[66]. Chiar acceptând acest

[65] Uspensky, *art. cit.* p. 91.
[66] *Ibidem*, p. 91.

punct de vedere, este necesar a pune în evidență cadrele generale liturgice (în permanentă transformare, chiar în pofida conservatorismului bizantin) în care s-a petrecut această evoluție. Riscurile denaturărilor artistice în perioadele caracterizate printr-o decadență a vieții ecleziale, vor fi puse în evidență la momentul potrivit.

CAPITOLUL 2
Istoria şi dezvoltarea iconostasului

Evoluţia barierei altarului a fost foarte lentă, astfel încât primele icoane expuse pe arhitravă apar la câteva secole după prima menţiune a unui cancel. Secolul al X-lea lasă în Bizanţ forma *templon*-ului cu trei rânduri de icoane. Acest *templon,* preluat de Biserica rusă, va fi dezvoltat treptat, astfel încât în secolul al XV-lea el cuprinde cinci rânduri de icoane, ajungând la dimensiuni impresionante.

2.1. Transformarea barierei în iconostas în perioada primelor opt secole creştine. Mărturii arheologice şi literare.

Victor Lasareff precizează etapele evoluţiei *tâmplei* bizantine şi pune în relief ceea ce o diferenţiază de iconostasul rus care îi succede[67].

[67] V. Lasareff, *Trois fragments d'épistyles et le templon byzantin,* în Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, περίοδος Δ – τόμος Δ, Athénes, 1966, p. 120.

Închizăturile altarurilor basilicilor paleocreştine se prezentau fie sub forma unor parapeţi de marmură, mai curând de joasă înălţime, alcătuiţi din plăci dăltuite şi cizelate, fie ca un fel de porticuri cu antablamentul susţinut de coloane. Coloanele purtau arhitrava şi spaţiul care rămânea între ele, erau umplute, în jos, prin plăci de marmură. Intrarea sanctuarului se găsea în centrul acestei împrejmuiri. Pe teritoriul bizantin s-a răspândit împrejmuirea de acest tip[68].

După Dom Leclerq, cea mai veche probă cunoscută a unei bariere de sanctuar, ar fi un bazorelief al unui monument epigrafic funerar din secolul al III-lea, monument care se găseşte la Muzeul Lateran. Este vizibilă o barieră joasă purtând coloane şi o arhitravă cu un văl [69].

Eusebiu de Cezareea ne furnizează cea mai veche mărturie scrisă care atestă existenţa barierei altarului. Aflăm că în biserica ridicată la Tir în primul sfert al secolului al IV-lea, episcopul a plasat altarul în mijlocul (evident, în mijlocul sanctuarului)

---

[68] V. Lasareff, *art. cit.* p. 120.
[69] D.A.C.L., VII, p. 31.

şi l-a separat printr-o magnifică îngrăditură de lemn sculptat pentru ca poporul să nu poată să se apropie; „el aşează în mijloc sfântul altar al sfintelor taine; şi pentru ca acesta să rămână inaccesibil mulţimii, îl înconjură de bariere de lemn sculptat, care, până la vârf, erau lucrate cu o artă delicată, în aşa fel încât să ofere privitorilor un admirabil spectacol" [70]. Acelaşi Eusebiu, într-o altă lucrare – „Viaţa lui Constantin" – descrie biserica Sfântului Mormânt, construit de către Împăratul Constantin, biserică al cărui *„hemiciclu al absidei era înconjurat de tot atâtea coloane precum numărul apostolilor"*[71]. Chiar dacă nu există alte informaţii asupra destinaţiei acestor coloane, se poate presupune că locul şi destinaţia lor erau analoge coloanelor bazilicei romane a Sfântului Petru, construite de asemenea în timpul lui Constantin[72]. Acolo, douăsprezece coloane separau sanctuarul de navă [73].

---

[70] Eusèbe de Césarée, Histoire ecclèsiastique, X, 4, 44, S.C. 55, p. 96.

[71] Vie de Constantin LIII, c. 38, P.G. 20, 1097 – 1100.

[72] L. Uspensky, *art. cit.*, p. 88.

[73] J. Wagner, *Le lieu de la célébration eucharistique*, în „Maison-Dieu" (1962) nr. 70, p. 43.

În Bizanţ existau între altar şi navă împrejmuiri ale altarului care erau compuse în mod obişnuit din bariere joase cu coloane purtând o arhitravă. Exista, de asemenea, de partea sanctuarului un văl care se trăgea sau se desfăşura urmând momentele celebrării. S-ar putea astfel spune că în secolul al IV-lea existau trei elemente în formarea iconostasului: un văl mobil, o barieră împrumutată de la basilica civilă unde ea separa funcţionarii de popor, şi o colonadă care, în arhitectura antică, exprima ideea unei deschideri, în timp ce un perete exprima ideea unei închideri. Rolul tuturor acestor elemente era de a sublinia importanţa Euharistiei care se împlinea în interiorul Sanctuarului [74].

Subiectele iconografice ale barierei s-au dezvoltat de o manieră constantă înaintea ereziei iconoclaste. Graţie unui poem alcătuit de către Paul Silenţiarius, în care acesta descrie biserica Sfânta Sofia din Constantinopol [75], avem cea mai veche şi

[74] L. Uspensky, *art. cit.* p. 92.

[75] Acest poem a fost scris către sfârşitul domniei lui Justinian I (527-565). El a fost probabil, recitat înaintea Împăratului, cu ocazia celei de-a doua

cea mai detaliată decriere a barierei din perioada bizantină. Chiar dacă textul este destul de prolix şi încărcat până la exces de retorica bizantină, el oferă informaţii foarte utile asupra barierei dintre sanctuar şi navă ale celei mai faimoase biserici bizantine.

Textul lui Paul Silenţiarius:

Întreg spaţiul care, către absida orientală a marelui templu, este rezervat sacrificiului nesângeros şi nici ivoriu, nici cuburi de piatră nici bronzul nu îl mărginesc: împăratul l-a închis în întregime cu plăci de argint. Şi nu a pus plăci de argint goale doar pe pereţii care separă credincioşii şi mulţimea limbilor nenumărate; a acoperit de asemenea coloane întregi de foi de argint, şase perechi cu totul strălucitoare care lucesc de departe.

Deasupra acestor coloane, oţelul a săpat după proporţii savante pe care ştie să le dea mâna unui bun lucrător, *medalioane mai alungite decât cercul. Cel din centru poartă gravat imaginea Preacuratului Dumnezeu,* cel ce a îmbrăcat prin

---

inaugurări a bisericii Sfânta Sofia al cărei dom şi arcadă de est suferiseră reparaţii după prăbuşirea din anul 558.

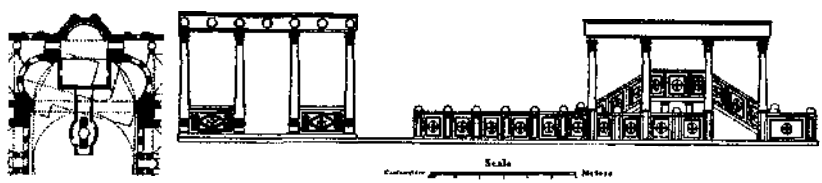
zămislire fără sămânţă, aparenţa muritoare; *pe o parte a sculptat armata îngerilor înaripaţi, înclinând legătura gâtului:* ei nu susţin vederea majestăţii lui Dumnezeu, chiar ascuns într-un trup omenesc, căci este acelaşi Dumnezeu, chiar îmbrăcat în trup pentru dezlegarea de păcatele noastre; *pe cealaltă parte, dintele de fier a desenat eroii lui Dumnezeu înainte ca Dumnezeu să fi luat trup, prin vocea cărora şi-a luat zborul cântul profetic al lui Hristos Cel ce era să vină.*

Şi arta nu a neglijat să reprezinte pe cei care au plasa de pescari, cei care au lăsat lucrurile obişnuite şi preocupările păcătoase pentru a urma porunca Regelui ceresc, făcându-se vânători de oameni şi, renunţând la meseria de pescari, au ţinut nobila plasă a vieţii veşnice. În alte locuri, arta a înfăţişat pe maica lui Hristos, receptacolul luminii nepieritoare, ea, cea al cărui trup a hrănit, înlăuntrul său pe creatorul a tot trupul.

În centrul panourilor închizăturii sfinte (...) dalta trasează un semn unic care valorează o mie de discursuri, pentru că uneşte numele suveranei şi al împăratului. Cât despre partea

centrală în formă de scut bombat, el l-a săpat pentru a proclama crucea. Prin trei porţi, închizătura se deschide în întregime credincioşilor. Căci, de fiecare parte, o mână grijulie a alcătuit mici porţi [76].

Aşadar, graţie lui Paul Silenţiarul, se ştie faptul că pe arhitravă, care de obicei purta o cruce, fie sculpatată în piatră, fie aşezată pe ea, Justinian cel Mare a făcut să fie executate reprezentări în relief ale lui Hristos, ale Maicii lui Dumnezeu, ale îngerilor, ale apostolilor şi ale profeţilor.



Constantinopol, Sfânta Sofia : Planul bisericii şi bariera cancel-ului. (Reconstituire după A. Xydis)

[76] Paul le Silentiaire, *Description de Sainte-Sophie de Constantinople*, traduction de Marie-Christine Fayant et Pierre Chuvin, éditions A Die, 1997, p. 105-107.

2.2. Iconostasul în perioada post-iconoclastă

Erezia iconoclastă a întrerupt dezvoltarea iconostasului de-a lungul a mai mult de un secol dar odată depăşită această perioadă dramatică, s-a dezvoltat o tendinţă generală de restabilire a formelor tradiţionale ale cultului şi a artei sacre. Aceasta a înglobat cu siguranţă şi bariera altarului. Se ştie faptul că la porunca Împăratului Vasile Mcedoneanul (867-886), arhitrava a fost împodobită cu o icoană a lui Hristos. Cu datele de care dispunea în jurul anului 1960, A. Grabar trăgea concluziile următoare (valabile şi astăzi): „În bisericile bizantine din secolele al XI-lea până în cel de-al XIV-lea, iconostasul era un portic cu spaţii libere între coloane care nu aveau imagini decât pe arhitravă. Dar, la acea epocă, picturi imense – icoanele şi-au făcut apariţia, de preferinţă – şi probabil mai întâi – pe zidurile care flancau iconostasul, apoi pe iconostasul însuşi... acolo unde în general spaţiile dintre coloane rămâneau libere" [77]. Cu siguranţă, prioritatea revenea icoanelor Mântuitorului, ale Maicii Domnului şi ale sfinţilor cărora biserica le era

[77] A. Grabar, *Deux iconostases en maçonerie du XIVe siècle* în „Recueil des travaux de l'Institut d'études byzatines", Belgrad (1961), nr. 7, p. 22.

consacrată. Existau de asemenea icoane ale sărbătorilor plasate mai sus, şi, lucru mai important, deasupra uşilor împărăteşti, se găsea icoana numită *Deisis*. „Deisis înseamnă rugăciune; este mijlocirea Bisericii neotestamentare în persoana Fecioarei care se află la dreapta lui Hristos şi se adresează Lui şi mijlocirea Bisericii vechi-testamentare în persoana Înaintemergătorului la stânga"[78].

Din secolul al VII-lea se cunosc de asemenea mărturii literare asupra icoanei Deisis. Elogiul Sfinţilor Chir şi Ioan pronunţat de către Sfântul Sofronie al Ierusalimului, ne spune: „Am intrat în biserică.... . Am văzut o minunată şi foarte mare icoană în mijlocul căreia era reprezentat în culori Domnul Hristos şi de-a dreapta Sa – Ioan Botezătorul şi Înaintemergătorul Mântuitorului... . Unii din ceata glorioasă a apostolilor şi a profeţilor precum şi martiri erau de asemenea reprezentaţi acolo şi printre ei, martirii Chir şi Ioan"[79]. Leonid Uspensky este sigur că se poate recunoaşte aici un *deisis* dezvoltat, care era probabil pictat pe o singură

[78] L. Uspensky, *art. cit.* p. 93.
[79] P.G. 87, 3, 3557.

planşă şi al cărui loc cel mai natural era pe arhitravă[80].

În orice caz, nu există schimbare radicală după iconoclasm, în ceea ce priveşte dezvoltarea tâmplei[81]. O inovaţie datând din această perioadă ar putea să fie utilizarea imaginilor celor douăsprezece sărbători pentru a decora partea superioară a iconostaselor[82].

Comentariile mistice ale părinţilor au urmat dezvoltarea iconostasului. Părinţii vedeau în bariera altarului, legătura dintre cele două părţi ale bisericii. Astfel, Sfântul Simeon al Tesalonicului spune că arhitrava plasată deasupra coloanelor semnifică legătura de dragoste şi unitatea în Hristos a sfinţilor pământeşti cu sfinţii cereşti. Din acest motiv, pe arhitravă, în mijlocul sfintelor icoane, era reprezentat Mântuitorul şi, în ambele părţi, Maica Domnului şi Înaintemergătorul, îngerii, apostolii şi alţi sfinţi. Aceasta ne arată că Hristos este în acelaşi timp în cer

---

[80] L. Uspensky, *art. cit.* p. 122.

[81] Jean-Michel Spieser, *Le développement du Templon et les images des Douzes Fêtes*, în „Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", LXIX / 1999, Bruxelles – Rome, 1999, p. 138.

[82] *Ibidem*, p. 139.

cu Sfinţii Săi şi cu noi acum, şi El trebuie să vină iarăşi"[83].

2.3. Preluarea iconostasului în noua Biserică Rusă

În secolul al X-lea, când, în Rusia convertită la creştinism, cultul creştin a fost transplantat din Bizanţ, ecranul iconostasului nu susţinea cu siguranţă mai mult de două sau de trei rânduri de icoane. Astfel, în epoca de început a creştinismului rus, existau iconostase mici, un fel de închizături din marmură sau din lemn, alcătuite din mici coloane sprijinite de stilobaţi, întretăiate de de mici bariere şi de un epistil care surmonta coloanele. În centru se afla deschizătura porţii care dădea spre altar (uşile împărăteşti). Bazându-se pe exemplare bizantine din aceiaşi epocă, Victor Lazarev deduce că, iniţial, icoanele nu erau plasate pe bariere între coloane ci fie de-a lungul zidurilor (icoane murale), fie fixate pe stâlpii orientali de susţinere a cupolei (icoane de stâlp), sau agăţate pe epistil (Deisis)[84]. Pe atunci, încă

---

[83] Sfântul Simeon al Tesalonicului, P.G. 155, 345.

[84] Patericul lavrei Pecerska relatează despre un creştin care, ridicând o capelă particulară, a comandat la Alypius cinci icoane mari din grupul Deisis pentru a-l împodobi.

nu existau icoanele dispuse pe mai multe rânduri, precum cele ale iconostasului târziu. Aşa se face că aproape toate icoanele ruseşti mai vechi care ne-au parvenit nu au *raport direct* cu închizătura ce separă sanctuarul de naos. Dacă se judecă după dimensiunile impresionante, era vorba totdeauna de imagini destinate pereţilor sau stâlpilor. Totuşi, despre unele icoane vechi care ne-au parvenit, se poate presupune că aveau legătură directă cu iconostasul. Astfel, din inventarul bunurilor mânăstirii ruseşti Panteleimon (muntele Athos), ridicată în 1142, se poate afirma că bisericile din acea epocă conservau numeroase icoane. Acest inventar menţionează 90 de icoane, dintre care un Deisis şi 12 icoane de sărbători şi sfinţi. Icoanele sărbătorilor, în special, sunt puse în relaţie directă cu *templon*-ul (închizătura sanctuarului). Din faptul că nu ne-a parvenit nici o icoană rusească a sărbătorilor, executată în perioada premongolă se poate trage concluzia că în bisericile din Rusia existau mai puţine icoane decât în bisericile atonite iar decoraţia închizăturii sanctuarului era mai simplă, limitată la *Deisis*[85].

[85] Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes* XIe-XVIe siècles, Ed. Thalia, Paris,

Chiar înaintea epocii lui Andrei Rubliov (perioada sa de creaţie s-a consumat în prima parte a secolului al XV-lea), iconostasele ruseşti se compuneau din trei registre: registrul local, registrul Deisis şi cel al sărbătorilor. O diferenţă exista, totuşi, faţă de Bizanţ. Registrul sărbătorilor care, în Bizanţ era plasat sub arhitravă, în Rusia este plasat pe arhitravă şi se găseşte de obicei deasupra rândului Deisis [86]. Iconostasul de la catedrala Adormirii Maicii Domnului din Vladimir, pictată în 1408 de către Andrei şi Daniil zis „cel Negru", a primit un rând de profeţi. Apoi, la începutul secolului al XVI-lea a fost adăugat încă un rând, cel al patriarhilor. Se consideră drept clasic acest tip de iconostas cu cinci rânduri de icoane.

Secolele următoare au văzut adăugându-se noi rânduri astfel iconostasul a devenit supraîncărcat iar coerenţa ansamblului s-a estompat.

Dacă între secolele X – XV, nu se poate vorbi de diferenţe clare între iconostasul bizantin şi cel rusesc,

---

2006, p. 32.

[86] L. Uspensky, *art. cit.* p. 94-95.

secolul al XV-lea este cel al vârstei clasice a iconostasului rusesc. În această perioadă el devine mai înalt şi primeşte noi registre iconografice. O contribuţie esenţială la această evoluţie a avut, cu siguranţă, şcoala de pictură din Moscova. Primul iconostas în care personajele din *Deisis* sunt reprezentate în picioare este cel al catedralei Bunei Vestiri din Kremlin, executat în 1405 de către Teofan Grecul, Prohor de Gorodeţ şi Andrei Rubliov. Este posibil ca această noutate să fi fost importată din Moscova la Novgorod, unde grupurile *Deisis* în picioare au intrat în uz în prima jumătate a secolului al XV-lea, fără a atinge niciodată dimensiunile şi monumentalitatea pe care le aveau la Moscova. Exemplarele novgorodiene nu depăşeau 1,6 m înălţime în timp ce *Deisis*-ul lui Teofan depăşea doi metri iar cele pictate de către Rubliov pentru catedrala Adormirii din Vladimir, aveau 3,14 m[87].

Aşa cum arată acelaşi Victor Lazarev, *Deisis*-ul în picioare este o compoziţie a iconostasului secolului al XV-lea, fapt clar demonstrat de o icoană a secolului al XV-lea, reprezentând *Novgorodieni în*

[87] Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes*..., p. 60.

rugăciune (anexa 6). Inscripţiile din icoană spun că a fost executată în 1467 la cererea boierului Antipas Kuzmin care este reprezentat laolaltă cu toată familia, rugându-se în faţa *Deisis*-ului plasat în al doilea registru al icoanei. De remarcat că deşi acest registru prezintă o porţiune de spaţiu mai îndepărtată de observator, compoziţia nu e dezvoltată în profunzime ci în înălţime, vertical. Antipas Kuzmin şi membrii familiei sunt aşezaţi unul lângă altul în atitudine de rugăciune. Ei sunt pictaţi în aceiaşi scară ca şi sfinţii ceea ce apare ca încălcare a regulii bizantine. „Maniera picturală fluidă şi concepţia culorii păstrează încă un raport strâns şi direct cu tradiţiile primei jumătăţi a secolului al XV-lea, dar se remarcă ceva nou în siluetele personajelor. O alungire se produce, figurile devin mai elegante şi mai delicate, par aproape a se legăna uşor, puţin aplecaţi spre pământ şi nesiguri. Aceasta este mai ales vizibil în reprezentarea îngerilor"[88].

Din acelaşi secol, ecouri ale prezenţei unor meşteri greci la Moscova se fac simţite în marile

[88] *Ibidem.*

icoane ale Sfintei Treimi. În ciuda caracterului static şi rigid al compoziţiei ce reproduce varianta vechitestamentară, o parte din aceste icoane sunt de un înalt nivel artistic, anunţând deja epoca lui Rubliov.

Nu cunoaştem multe date despre pictura moscovită a ultimilor treizeci de ani ai secolului al XIV-lea. Se pare, totuşi că existau pe atunci mai multe tendinţe. De exemplu, icoanele moscovite precum *Sfântul Nicolae cu scene din viaţa sa* (Galeria Tretiakov) şi *Maica Domnului din Tikvin*, conservată la mânăstirea Sfintei Treimi de la Sfântul Serghie, sunt caracterizate printr-un clar arhaism, şi nu se resimt noile influenţe ale artei Paleologilor. Icoana Sfântului Nicolae de la catedrala Adormirii din Moscova, este în oarecare măsură la jumătate de drum: trăsăturile stilistice mature ale secolului al XIV-lea apar deja clar în tratamentul pictural al feţei şi al mâinilor, dar personajul însuşi, îndesat şi greoi, are un caracter rigid şi static[89].

Către anii 1390 se observă o accentuare a influenţei bizantine în iconografie. Aceasta se datora,

---

[99] *Ibidem*, p. 82.

pe de o parte, importării unei mari cantităţi de icoane greceşti şi, pe de altă parte, activităţii lui Teofan Grecul. El soseşte la Moscova (înainte de 1395) pentru a picta în frescă, cu Simon Ciorni şi discipolii săi, biserica Naşterii Maicii Domnului.

Sosirea la Moscova a acestui mare iconograf a fost o mare şansă pentru artiştii moscoviţi deoarece Teofan era un meşter excepţional înzestrat şi de cea mai bună tradiţie bizantină. Epifanie cel Înţelept enumeră într-o scrisoare oraşele unde Teofan muncise înainte de a sosi la Moscova: citează Constantinopol, Calcedonia, colonia genoveză de la Galata, cartier din Bizanţ, şi altă colonie genoveză de la Cafa la Marea Neagră. Stilul său manifestă o afinitate cu cel al frescelor de la Karie Djami. Trebuie remarcat, de asemenea, că, formându-se ca iconograf în anii disputelor în jurul isihasmului, Teofan Grecul nu putea rămâne străin numeroaselor discuţii asupra naturii luminii taborice şi asupra tradiţiei isihaste, care ducea la realizarea păcii lăuntrice. Sosind în Rusia cel târziu în 1378, când talentul său ajunsese deja la maturitate, stăpânea toate subtilităţile esteticii epocii Paleologilor. Teofan era un om de o mare cultură spirituală, şi nu întâmplător Epifanie îl

numeşte „filosof înţelept şi pătrunzător". Trăind în Rusia în jur de treizeci de ani, printre oameni şi în condiţii total insolite pentru el, se afla într-un mediu unde putea fi mai liber decât sub controlul clerului bizantin. Este, deci, firesc ca talentul său să fi avut posibilitatea de a se exprima plenar în Rusia acelor vremi. Acolo a avut ocazia să realizeze opere monumentale, ocazie pe care patria sa, deja pe o curbă descendentă, nu mai putea să i-o ofere. La Moscova, Teofan a fost activ nu atât ca pictor în frescă şi de icoane, cât mai ales ca *miniaturist*, decorând manuscrise preţioase. Avea cu siguranţă un atelier unde munceau el şi meşteri locali, iar arta sa, puternică şi expresivă, a exercitat cu siguranţă o fascinaţie irezistibilă asupra moscoviţilor.

Ştim astăzi că Teofan nu a fost singurul meşter grec care a lucrat la Moscova. O notă ce figurează pe un manuscris şi care citează inscripţia unei icoane pierdute, face menţiune de Ieromonahul Ignatie. Acesta picta în 1393 pentru Yuri Dmitrievitch, fiul lui Dimitrie Donskoi, icoana *Maicii Domnului din Tikvin*[90].

---

[90] Kondakov N.P., *Ikonografija Bogomateri*, t. II, pp. 105-123, apud Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes...*, p. 82.

Victoria din 1380 a ruşilor asupra tătarilor în bătălia de la Kulikovo a făcut ca ultimul sfert al secolului al XIV-lea să fie o perioadă foarte fericită pentru viaţa artistică moscovită. Cu toate că această victorie nu a suprimat raporturile de vaslitate ale pământurilor ruseşti faţă de Hoardă şi nici nu a pus capăt incursiunilor sângeroase ale tătarilor în Rusia, a marcat, totuşi, o turnură decisivă în conştiinţa poporului. Lent dar sigur, s-a întărit convingerea că unirea forţelor dispersate era cheia victoriei asupra mongolilor. Prinţii moscoviţi au dobândit o poziţie dominantă ca unii ce se dovediseră principalii artizani ai unificării ţării. După această victorie, poporul, în ciuda durelor condiţii de viaţă, a început să creadă în viitorul luminos al Rusiei.

Trebuie menţionat aici că Victor Lazarev[91] şi alţi savanţi [92] care s-au ocupat de studiul personalităţii lui Andrei Rubliov, îl consideră pe acesta ca fiind cel mai mare interpret în domeniul artistic, al acestei tendinţe. Afirmaţia ar trebui

---

[91] Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes...*, p. 83.

[92] Cum este de pildă Nathalie Labrecque – Pervouchine.

primită cel puțin cu anumite amendamente. Ca monah (şi mai ales ca un monah iniţiat în isihasm) era preocupat în primul rând de viitorul luminos al persoanei umane îndumnezeite adică de proiectarea eshatologică a umanului. Icoanele sale mărturisesc despre biruinţa eshatologică a persoanei umane îndumnezeite. Dacă lumina acestei biruinţe pare a se răsfrânge şi asupra istoriei, este vorba doar de efectul secundar al acestei biruinţe.

Teofan Grecul era figura centrală printre artiştii moscoviţi de la sfârşitul veacului al XV-lea. Era firesc să fi fost solicitat, deci, de marele prinţ Vasili Dimitrievici pentru decorarea frescelor bisericii Bunei Vestiri. Frescele au fost terminate într-un an. Se ştie din cronică faptul că au fost pictate de către Teofan, dar de asemenea, de către stareţul Prohor de Gorodeţ şi monahul Andrei Rubliov. Este probabil ca aceiaşi artişti să fi pictat icoanele iconostasului (*Deisis* şi *Sărbătorile*), mutat apoi în noua catedrală a Bunei Vestiri, ridicată în 1348-1349 pentru a înlocui biserica anterioară distrusă. Este vorba despre un monument de importanţă capitală în istoria iconografiei ruseşti şi, bineînţeles, în

evoluţia iconostasului. Într-adevăr, acesta atinge forma sa clasică la Moscova, de unde se răspândeşte mai târziu în întreaga Rusie, contribuind mult la dezvoltarea iconostaselor înalte, unde registrele cu personaje în picioare înlocuiesc pe cele cu figuri în bust.

Aşadar, în bisericile vechi ruseşti, anterioare secolului al XIV –lea, precum şi în cele bizantine, închizăturile care separau sanctuarul de navă erau relativ joase, neîmpiedicând trecerea luminii. În bisericile de lemn, aceste închideri erau de asemenea în lemn, în timp ce în bisericile din piatră, închiderile erau din marmură sau din piatră albă. Ele aveau de obicei forma unui portic, alcătuit din coloane subţiri ce purtau epistulul şi bariere pe părţile deschiderii porţii centrale - aşa numitele uşi împărăteşti). Închiderile primului tip erau decorate cu icoane, plasate deasupra arhitravei, şi uneori în intervalele dintre coloane, în timp ce închiderile de al doilea tip erau ornate de fresce. Dar închiderile cele mai vechi (anterioare secolului al XV-lea) nu s-au conservat în Rusia şi, nu avem nici o certitudine asupra amplasamentului icoanelor şi asupra cantităţii lor.

Este sigur, totuşi, că nu erau numeroase şi că nu formau mai mult de trei registre (registrul inferior, numit „local", registrul *Deisis* pe epistil şi deasupra lui, *Sărbătorile*). O altă caracteristică o constituia registrul *Deisis* care nu era reprezentat în picioare ci în bust. Icoanele tradiţionale ale lui Hristos şi ale Maicii Domnului, care în Bizanţ erau plasate pe stâlpii sanctuarului, şi care nu au fost transferaţi înaintea sec. al XV-lea în intervalele cuprinse între coloane, au ocupat în Rusia acest ultim loc mult mai devreme în bisericile din lemn, unde sanctuarul nu se sprijinea pe stâlpi de susţinere. Ele formau astfel, în Rusia veche, registrul local. Se pare că iconostasului a crescut mai rapid în bisericile de lemn, unde nu erau fresce, şi unde nu nu se puteau concentra imagini sfinte decât într-un singur loc: închizătura sanctuarului.

Aceasta era situaţia în Rusia veche, atunci când Teofan Grecul a primit comandă pentru un iconostas de mari dimensiuni. Victor Lazarev afirmă pe bună dreptate că trebuie ţinut cont şi de circumstanţele în care artistul a primit această comandă: era perioada de afirmare naţională, a consolidării rapide a

principatului Moscovei. Vasili Dimitrievici, în mod natural, era doritor să vadă în una din bisericile sale o icoană depăşind cu mult pe cele din alte biserici, nu numai prin dimensiunile sale ci mai ales prin conţinutul său de idei"[93]. Cu toate acestea, dimensiunile impresionante ale registrului Deisis nu pot fi explicate doar prin apetenţa de monumental a conducătorului politic. Sensul teologic al acestui registru devenit monumental în dimensiuni va fi pus în evidenţă într-un capitol aparte.

În anii din urmă, problema provenienţei *Deisis*-ului numit „al Bunei Vestiri" a devenit foarte complexă. Potrivit cronicilor, biserica Bunei Vestiri a fost pictată în frescă în 1405. Aceste cronici vorbesc în fapt despre o biserică construită în anii 1390 şi mărită (sau reconstruită) în 1416, precum raportează o cronică dintr-o perioadă mai recentă. Mai târziu, în anii 1480 a fost contruită catedrala Bunei Vestiri care s-a conservat până în zilele noastre. Cercetări recente au adus la lumina zilei, sub catedrala Bunei Vestiri, fundaţiile unei mici biserici cu o singură absidă fără stâlpi, probabil resturi ale bisericii construite în anii 1390. Dar dimensiunile foarte reduse (7,5 m / 6,95m)

[93] Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes...*, p. 84.

exclud ipoteza ca iconostasul lui Teofan să fi fost făcut pentru acest edificiu minuscul şi să fi fost plasat în el[94] (acest iconostas, fără icoanele sfântului Gheorghe şi Sfântului Dimitrie, are deja în jur de 10,17m). Pe cât se pare, cronicarul a trebuit să comită o eroare: raportând data exactă – aceasta este sigur – el vorbea despre o biserică diferită de cea pentru care iconostasul fusese executat. După toate probabilităţile, icoanele au fost pictate pentru o altă biserică, de unde au fost mai târziu transferate la catedrala Bunei Vestiri, construită în 1416. Judecând după dimensiunile registrului *Deisis*, zugrăvit de Teofan (diferitele panouri măsoară 210 sau 211cm înălţime) era destinat unei biserici de mari dimensiuni, cu arcul sanctuarului foarte bine luminat, şi nu unei biserici mici, fără stâlpi. Din acest motiv L.V.Betin susţine ipoteza potrivit căreia acest *Deisis* al lui Teofan ar proveni de la biserica Arhanghelului Mihail, unde Teofan a lucrat cu asistenţii săi în 1395, şi unde ar fi putut să picteze mai târziu, cu alţi asistenţi, icoanele destinate iconostasului. Victor Lazarev respinge această ipoteză, considerând-o simplă supoziţie, pentru că

[94] *Ibidem*, p. 85.

nu există nici o dată certă asupra dimensiunilor pe care le avea la origine biserica Arhanghelului Mihail. Această problemă, în fapt, va rămâne deschisă atât timp cât nu vom dispune de noi date arheologice. Să spunem că, foarte probabil, cronicarul s-a înşelat în indicarea locului de origine, chiar dacă nu s-a înşelat asupra datei şi autorului iconostasului.

Victor Nikititch Lazarev consideră că s-au formulat ipoteze puţin fondate asupra compoziţiei iconostasului lui Teofan[95]. Dintr-o menţiune conţinută într-o cronică din 1508, unde se face aluzie la existenţa unui registru al Profeţilor în noua biserică a Bunei Vestiri, s-a vrut a se deduce că această ordine a icoanelor făcea deja parte din iconostasul lui Teofan. Cât despre descrierea catedralei făcute în secolul al XVII-lea şi care vorbeşte despre icoanele Sfântului Simeon Stâlpnicul şi Daniil Stâlpnicul, ea a permis presupunerea că prototipurile acestor icoane aparţineau iconostasului lui Teofan. Dar un eşantion provenind din spălarea acestor icoane a probat că originea lor urcă cel mult până în mijlocul secolului al XVI-lea. L.V. Betin merge mai departe, formulând o ipoteză îndrăzneaţă[96], care implică un

[95] *Ibidem*, p. 86.
[96] *Ibidem*, p. 88.

asortiment de icoane extrem de variate în iconostasul catedralei Bunei Vestiri: alături de un registru *Deisis* cu treisprezece figuri şi paisprezece sărbători, iconostasul ar fi cuprins şi registrele profeţilor şi patriarhilor. Victor Lazarev este de părere însă, că în Rusia, obiceiul de a creşte înălţimea iconostaselor s-a răspândit treptat de-a lungul timpului, lucru probat, după părerea lui, de faptul că nici o icoană rusă a secolului al XV-lea reprezentând patriarhii nu a ajuns până la noi. Betin ar atribui lui Teofan şi lui Rubliov, colaboratorul său o inovaţie al cărei merit nu le revine acestora. Iconostasul rus înalt s-a format progresiv, evoluând lent, şi nu avem nici un motiv să credem că naşterea sa a fost intuiţia unui singur meşter.

În concluzie, considerăm că este mai puţin relevant dacă iconostasul înalt este realizarea intuiţiei unui singur meşter sau este un proces, lent, evolutiv. Ceea ce remarcăm este faptul că, la sfârşitul secolului al XV-lea, iconostasul dobândise o anvergură monumentală, a cărei sorginte trebuie căutată în ultimă instanţă în năzuinţa iconografilor (şi mai puţin a comanditarilor) de a exprima cât mai fidel sensurile cultului creştin.

CAPITOLUL 3
Iconostasul clasic

În secolul al XV-lea, iconostasul atinge în Rusia forma care va fi considerată clasică şi normativă în Biserica rusă, răspândindu-se însă şi în restul spaţiului ortodox. Chiar dacă şi după acest secol, dezvoltarea iconostasului a continuat pe verticală, această dezvoltare a fost mai degrabă în detrimentul coerenţei mesajului său liturgic. În formarea iconostasului clasic, un rol decisiv l-a avut isihasmul sau, mai bine spus, acei sfinţi monahi iconari care, adepţi ai practicii isihaste, au ştiut să redea iconostasului un reflex al sfinţeniei şi viziuni lor lăuntrice.

3.1. Descrierea unui iconostas clasic (anexa 7)

În secolul al XV-lea, iconostasul a atins forma sa clasică, având cinci rânduri de icoane. Le vom descrie încercând să punem în evidenţă conţinutul lor teologic. Descrierea noastră se fondează mai ales

pe lucrările părintelui Leonid Uspensky. Dacă facem o schiță sumară, programul iconografic al iconostasului clasic se prezintă după cum urmează (de sus în jos):

– Registrul patriarhilor
– Registrul profeților
– Registrul sărbătorilor
– Registrul intitulat Deisis
– Registrul icoanelor zise „locale"

Registrul superior cuprinde icoanele patriarhilor, reprezentând Biserica vechitestamentară de la Adam la Moise, perioada de dinainte de Lege. Patriarhii sunt reprezentaţi purtând filacterii desfăşurate cu texte apocrife. Toate personajele sunt orientate către centrul unde se găseşte icoana Sfintei Treimi. Cel de-al doilea registru al iconostasului (de sus în jos) este cel al profeților Vechiului Testament. Ei poartă rulouri cu texte ale profeţiilor lor care privesc întruparea lui Hristos. Ei sunt toţi orientaţi către centrul rândului unde se găseşte icoana Maicii Domnului – Platitera. Este un tip de icoană numit şi Fecioara Semnului, având înscris în dreptul pântecelui, într-un medalion, Pruncul dumnezeiesc.

Ea este împlinirea profeţiilor lor, dintre care cea mai importantă este cea de la Isaia 7, 14: „Pentru aceasta Domnul meu vă va da un semn: Iată, Fecioara va lua în pântece şi va naşte fiu şi vor chema numele lui Emanuel".

Se poate spune că aceste două registre constituie pur şi simplu o sinteză a Vechiului Testament. Primul arată patriarhii, strămoşii lui Hristos, având în mijlocul rândului icoana Sfintei Treimi – o imagine neotestamentară (fondată pe o epifanie vechitestamentară). Cel de-al doilea rând arată vestirea lui Hristos prin profeţi.

Cel de-al treilea rând al iconostasului, cel al sărbătorilor, arată perioada Noului Testament, perioada harului („Trecut-a umbra Legii şi Harul a venit..."[97]) când tot ceea ce a fost anunţat în Vechiul Testament (adică în cele două rânduri superioare) îşi găseşte împlinirea: Unul (din Testamente) a prevăzut lucrările dumnezeieşti ale lui Hristos, altul descrie realizarea lor, „unul a pictat adevărul în imagini,

[97] Dogmatica, glasul al II-lea, Octoih, EIBMBOR, Bucureşti, 1975, p. 106.

altul a arătat realitatea prezentă"[98]. Forţa teologică a acestui registru consistă în prezentarea principalelor etape care au marcat răscumpărarea omului prin Iisus Hristos. Numărul icoanelor prezentate poate să fie variabil în funcţie de lărgimea iconostasului dar de obicei el este compus din icoanele Pascale (Mironosiţele la mormânt sau Pogorârea la iad) şi cele ale sărbătorilor principale: cele şase sărbători ale lui Hristos (Naşterea, Teofania, Aducerea la Templu, Intrarea în Ierusalim, Înălţarea, Transfigurarea), patru sărbători ale Maicii Domnului (Naşterea Maicii Domnului, Aducerea la Templu, Buna Vestire, Adormirea Maicii Domnului) şi două icoane al căror conţinut este în mod esenţial ecleziologic: Cincizecimea şi Înălţarea Sfintei Cruci. Atunci când spaţiul o permite, se adaugă icoanele altor sărbători, mai puţin importante, şi aceea a Crucificării. Ordinea urmată este de obicei a anului liturgic dar câteodată este urmată ordinea cronologică a evenimentelor actualizate.

---

[98] Sfântul Dionisie Areopagitul, *Despre ierarhia bisericească*, cap. 3, par. 5, P.G. 460; trad. Française de M. de Gandillac, *Œuvres complètes du Pseudo Denis l'Aréopagite*, Paris, 1943, p. 269 / apud. L. Ouspensky, *Théologie de l'Icône*, Cerf, Paris, 1980, p. 248-249.

Al patrulea registru este cel numit Deisis. Cuvântul semnifică *rugăciune*. Acest registru conţine icoana Mântuitorului aşezat pe tronul judecăţii, având de o parte şi de cealaltă pe Maica Domnului şi pe Sfântul Ioan Botezătorul. Ambii sunt reprezentaţi într-o atitudine de rugăciune cu braţele întinse către Mântuitorul, mijlocind pentru lume. Spre icoana centrală se orientează îngerii, sfinţii, apostolii, episcopii, martirii. Tema acestui rând este rugăciunea Bisericii pentru lume. Înfăţişându-L pe Hristos şi Biserica, trupul Său, acest rând arată plenitudinea Bisericii neotestamentare.

Ultimul rând al iconostasului, numit „local" cuprinde icoane mari plasate de fiecare parte a uşilor împărăteşti. De obicei sunt icoane ale lui Hristos şi ale Maicii Domnului cu Pruncul[99]. Există de asemenea icoane pe uşile laterale, nord şi sud, unde sunt reprezentaţi arhangheli sau sfinţi diaconi. Este un rând adesea asimetric pentru că icoanele care îl alcătuiesc sunt foarte variate şi depind de necesităţi locale. Trebuie remarcat că pe poarta sudică,

[99] Nu este o regulă fixă, uneori icoana lui Hristos este înlocuită cu cea a sfântului sau a sărbătorii cărora biserica le este dedicată.

arhanghelul este uneori înlocuit cu tâlharul cel bun, ceea ce subliniază faptul că sanctuarul este simbolul paradisului.

Uşile centrale, zise „împărăteşti" sau „sfinte" despre care A. Grabar estimează că există din secolele V-VI[100], sunt de asemenea împodobite cu icoana Bunei Vestiri şi icoanele celor patru evanghelişti. Uşile împărăteşti reprezintă simbolic intrarea în Împărăţia lui Dumnezeu. În faţa uşilor împărăteşti are loc împărtăşirea credincioşilor şi pentru aceasta deasupra lor este reprezentată Euharistia.

Într-un articol care stabileşte o legătură între pictura exterioară a bisericilor din Moldova şi iconostasul înalt rus, Constantin Ciobanu o citează pe cercetătoarea N.A.Maiasova care consideră că iconostasul înalt rus nu s-a format lent prin suprapunerea şi amplificarea numărului de registre şi a dimensiunii icoanelor pe parcursul a 30-40 de ani, ci apare aproape subit în cadrul unei opere care

[100] A. Grabar « *Un portillon d'iconostase sculpté au Musée National de Belgrade* », în Recueil des travaux de l'Institut d'Etudes byzantines, nr. 7, Belgrade, 1961, p. 16.

va juca un rol decisiv în constituirea noii tipologii a catapetesmelor: în iconostasul Catedralei Buna Vestire a Kremlinului moscovit, datat aproximativ în anul 1405[101]. Conform aceluiaşi Constantin Ciobanu, un punct de vedere similar aduce şi L.V.Betin, care consideră că, în pofida apariţiei lente şi a premiselor conceptuale, în apariţiea iconostasului înalt materializarea lor într-o formă artistică bine definită a fost extrem de rapidă, dacă nu chiar subită[102]. Această ipoteză vine să accentueze rolul jucat de către Teofan Grecul şi Andrei Rubliov în geneza iconostasului înalt.

Concomitent cu înmulţirea registrelor iconostasului rus şi înălţarea lui, a apărut şi o altă diferenţă specifică. Pentru alcătuirea registrului Deisis în Rusia (mai precis în Moscova) secolului al XV-lea, au fost selectaţi câte doi reprezentanţi din fiecare categorie de sfinţi, la care s-au adăugat arhanghelii Mihail şi Gavriil, şi au fost reprezentaţi

---

[101] Constantin Ciobanu, *„Cinul" din pictura exterioară a Moldovei medievale şi „iconostasul înalt" rus*, în „Artă, istorie, cultură", Cluj-Napoca, 2003, p. 130. Din păcate, autorul nu oferă coordonatele bibliografice ale opiniei citate.
[102] *Ibidem*, p. 130.

cu toţii, simetric în stânga şi în dreapta „Micii Deisis" (a Trimorfonului).

Astfel, până la reforma patriarhului Nikon, în registrul „Marii Deisis" a iconostasului înalt rus nu figurau doar apostolii şi Trimorfonul ci întreaga ierarhie bisericească, inclusiv arhanghelii, apostolii, părinţii Bisericii, autorii Liturghiei, primii mitropoliţi ai Moscovei, patronii etc. Această particularitate a componenţei acestui registru a fost observată încă de Paul de Alep, pe parcursul vizitei în Rusia. El scria: „Iconostasul se constituie la ei nu aşa cum se obişnuieşte în ţara cazacilor şi a grecilor. Pe Dumnezeu ei îl amplasează în centru, la dreapta şi la stânga sunt (prezentaţi) Sfânta Fecioară şi Ioan Botezătorul, lângă ei doi îngeri, iar rândul drept se termină cu imaginile Sfântului Petru, a lui Ioan Gură de Aur, a lui Vasile cel Mare şi a încă doi apostoli; de partea cealaltă (simetric) sunt înfăţişaţi Sfântul Pavel, Sfântul Nicolae, Sfântul Grigorie şi încă doi apostoli"[103].

[103] *Drevnerusskaia jivopisi*, Moscova, 1970, p. 58, c.f. Constantin Ciobanu, *op. cit.*, p. 134.

Într-adevăr, acest model de reprezentare a registrului Deisis este singular şi aparţine doar spaţiului rus, limitat şi el la secolul al XV-lea. De atunci încoace, pretutindeni pe registrul Deisis au fost rânduiţi Apostolii de o parte şi de alta a „trimorfonului" sau chiar de o parte şi de alta a lui Hristos singur. Ce anume se pierde prin această schimbare? La prima vedere, nimic. Icoana din mijloc a Mântuitorului în slavă rămâne neschimbată, la fel şi icoana Maicii Domnului şi Sfântului Ioan Botezătorul. Dar odată cu opţiunea pentru reprezentarea exclusivă a cetei celor doisprezece Apostoli semnificaţia registrului Deisis înclină tot mai mult către simbolismul judecăţii generale de la sfârşitul veacurilor, prezenţa Apostolilor fiind pusă în legătură cu textele de la Matei 19; 28:

„Iar Iisus le-a zis: Adevărat zic vouă că voi cei ce Mi-aţi urmat Mie, la înnoirea lumii, când Fiul Omului va şedea pe tronul slavei Sale, veţi şedea şi voi pe douăsprezece tronuri, judecând cele douăsprezece seminţii ale lui Israel" şi Luca 22; 29-30:

„Şi Eu vă rânduiesc vouă împărăţie, precum Mi-a rânduit Mie Tatăl Meu, ca să mâncaţi şi să beţi la masa

Mea, în împărăţia Mea şi să şedeţi pe tronuri, judecând cele douăsprezece seminţii ale lui Israel".

Acest accent de eshatologie post – cosmică şi post – temporară este confirmat de faptul că există cazuri în care registrul Deisis înfăţişază Apostolii şezând pe tronuri, după modelul lui Hristos din mijlocul lor[104].

Când registrul Deisis cuprinde nu doar Apostoli ci Arhangheli, Apostoli, Părinţi ai Bisericii, Mucenici, el redă nu o eshatologie expediată la sfârşitul timpului ci prezentul eshatologic al Sfintei Liturghii. El trimite la *rugăciunea Bisericii* ca trup al lui Hristos, adunată în jurul lui Hristos *acum* precum părticelele adunate în jurul Agneţului pe Sfântul Disc în rânduiala Proscomidiei.

Sensul ecleziologic al registrului poate fi văzut atunci exact în cheia de interpretare a proscomidiei oferită de către Simeon al Tesalonicului: „Am înţeles cum prin această dumnezeiască închipuire şi istorisire a Sfintei Proscomidii, vedem pe Însuşi Iisus şi întreaga Biserică a Lui. (Îl vedem) în mijloc pe Hristos însuşi, Lumina cea adevărată şi Viaţa cea

[104] Vezi iconostasul bisericii din Cârţişoara, judeţul Sibiu.

veşnică... . El este în mijloc prin Agneţ, iar Maica Lui de-a dreapta prin miridă, sfinţii şi îngerii de-a stânga, iar dedesubt întreaga adunare a credincioşilor Lui dreptmăritori. Aceasta este taina cea mare: Dumnezeu între oameni şi Dumnezeu în mijlocul dumnezeilor, care se îndumnezeiesc de la Cel ce după fire este Dumnezeu, Care S-a întrupat pentru dânşii. Aceasta este împărăţia ce va să fie şi petrecerea vieţii celei veşnice: Dumnezeu este cu noi, văzut şi împărtăşit"[105].

Practic, regăsim în registrul Deisis cetele Bisericii. Ceea ce trebuie de asemenea subliniat este că un astfel de *Deisis* nu expediază actul de mijlocire la sfârşitul istoriei ci aduce actul rugăciunii într-un prezent imediat. Registrul *Deisis* devine rugăciunea continuă a Bisericii. Mai mult, aşa cum arată Mihail Dunaev, „în acelaşi rând al rugăciunii sunt incluşi oarecum şi toţi cei care, păcătoşi şi întru căinţă, stau la slujbă în biserică. Fiecare mult mai departe decât Sfinţii de lângă tronul Său, şi nu ca ei într-un trup luminat; fiecare stă conştientizând nevrednicia sa şi

---

[105] Simion al Tesalonicului, *Despre Sfânta Liturghie*, cap. 949, trad. rom. de Toma Theodorescu, p. 101; Pr. Prof. Dr. Ene Braniştе, *Liturgică Specială*, EIBMBOR, Bucureşti, 1985, pp. 345-346.

doar nădăjduind la negrăita Lui dragoste pentru toată făptura"[106].

3.2. Interpretarea iconostasului după Leonid Uspensky

Este celebră cronica rusă care înfăţişează istoria, probabil legendară a delegaţiei trimisă la Constantinopol în 987 de către prinţul Vladimir de Kiev „pentru ca să cerceteze credinţa greacă". Emisarii au fost conduşi la Sfânta Sofia pentru liturghie. La întoarcerea lor, ei raportau impresia unică creată de splendorile sensibile ale ritului bizantin:

Nu ştiam dacă eram pe pământ sau în cer, căci, cu siguranţă nu există nicăieri în lume o strălucire atât de mare şi asemenea frumuseţe. Ne este cu neputinţă să v-o descriem, dar noi ne-am convins că acolo Dumnezeu locuieşte printre oamenii care slujesc slavei Sale într-un chip pe care nici un cult din lume nu poate să-l egaleze. Căci nu este cu putinţă să-i uităm măreţia[107].

---

[106] Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, Rafail Karelin, *Îndrumar iconografic*, vol. I, editura SOPHIA, CARTEA ORTODOXĂ, Bucureşti, p. 75.

[107] S.H.Cross, Shrbowitz-Weltzor, *The Russian Primary Chronicle, Laurentian Text*, Cambridge, Mass., 1953, pp. 110-111.

Convertindu-se la creştinism, ruşii au preluat ritul bizantin în forma sa din secolul al X-lea, când deja rugăciunile euharistice erau de multă vreme o lectură secretă. S-ar putea spune că timp de o mie de ani poporul rus nu a ascultat nciodată aceste rugăciuni. Dar dacă nu le-a ascultat, le-a „vizualizat" cu ajutorul programului iconografic al iconostasului care expune căile iconomiei divine: istoria omului creat după chipul lui Dumnezeu şi căile lui Dumnezeu în istorie.

Căile revelaţiei divine pornesc de la Sfânta Treime – izvorul vieţii lumii – şi, trecând prin pregătirile vechitestamentare, ajung la rândul sărbătorilor – realizare a ceea ce a fost pregătit. Rândul Deisis este împlinirea iconomiei ce va să fie[108].

Centrul tuturor rândurilor este Hristos, fie că este cu Tatăl şi cu sfântul Duh, fie că poate fi perceput ca circumscris în sânul Fecioarei, fie că se află pe tronul judecăţii în rândul Deisis. Acest rând este încoronarea procesului istoric şi imaginea Bisericii în dinamismul său eshatologic. Ea rezumă viaţa Bisericii care în mod esenţial constă în rugăciune.

---

[108] Leonid Uspensky, *La Théologie de l'icône*, Cerf, Paris, 1980 p. 251.

Există de asemenea căile ascensiunii umane care urcă de jos în sus. Începutul consistă în acceptarea predicii apostolice pusă în evidenţă prin icoanele evangheliştilor pictaţi pe uşile împărăteşti. Căile ascensiunii sunt urmărite prin acordul dintre voinţa divină şi umană care deschide porţile raiului (acordul este reprezentat prin imaginea misterului euharistic) [109]. Prin rândul Deisis este reprezentată unitatea Bisericii. Leonid Uspensky subliniază faptul că iconostasul nu este o simplă repetiţie a decoraţiei murale a bisericii. În pofida numeroaselor teme iconografice comune, iconostasul are un alt scop: el arată devenirea Bisericii în timp, împlinirea sa progresivă de la Adam până la judecata cea din urmă. Iconostasul arată sinergia divino umană şi inserţia umană în planul divin.

3.3. Registrele programului iconografic al iconostasului şi textele liturgice ale praznicelor.

Există o relaţie strânsă între programul iconografic al iconostasului şi textele liturgice ale Bisericii. Astfel, cele două rânduri superioare ale

[109] *Ibidem*, p. 253.

iconostasului clasic prezintă personajele cele mai importante ale Vechiului Testament – patriarhii şi profeţii. Aceste personaje, cărora Biserica le-a dedicat o zi specială de pomenire[110], sunt reunite în două sărbători comune în cadrul ciclului liturgic dinaintea Crăciunului. Astfel, cele două duminici care precedă Crăciunul sunt consacrate memoriei Patriarhilor şi Părinţilor. Grija pentru o mai bună expresie vizuală a condus la a separa patriarhii şi profeţii. Această separaţie lipseşte în iconostasele puţin ridicate unde sunt reprezentaţi în acelaşi rând[111].

Textele liturgice ale duminicilor care precedă Crăciunul, pun în evidenţă rolul strămoşilor lui Hristos în economia divină, subliniind paradoxul: venirea lui Răscumpărătorului a fost pregătită de către cei pe care i-a răscumpărat.

„Săvârşind astăzi, credincioşilor, pomenirile strămoşilor, să lăudăm cu credinţă pe Hristos, Izbăvitorul şi Domnul, Cel ce i-a mărit pe dânşii întru toate

---

[110] De exemplu, primele zile ale lunii decembrie sunt dedicate profeţilor care au prevăzut Naşterea lui Hristos: 1 decembrie – Proorocul Naum, 2 decembrie – Proorocul Habacuc, 3 decembrie – Sofonie.

[111] Leonid Uspensky, *op.cit.* p. 248.

neamurile şi a săvârşit minuni uimitoare, ca Cel tare şi puternic; şi dintr-înşii ne-a ridicat nouă toiagul puterii, pe cea singură care nu ştie de bărbat, pe dumnezeiasca fiică, curata Maria din care a ieşit floarea Hristos, Cel ce a odrăslit viaţă tuturor şi hrană neîmpuţinată şi mântuire veşnică"[112].

Planul divin al mântuirii a fost dezvăluit prin ei:

„Adunarea învăţăturilor Legii arată dumnezeiasca Naştere a lui Hristos, cea după trup, binevestind harul celor ce au fost mai înainte de Lege, ca unora ce prin credinţă au fost mai presus de Lege. Pentru aceasta, pricinuitoare a slobozirii din stricăciune prin înviere fiind, mai dinainte a propovăduit aceasta, sufletelor celor ţinute în iad. Doamne, slavă Ţie !"[113]

Astfel, atât prin textele liturgice cât şi prin cele două rânduri superioare ale iconostasului, Biserica recunoştea participarea la planul divin al răscumpărării „tuturor celor care din veacuri au plăcut lui Dumnezeu, de la Adam până la Iosif, logodnicul Preasfintei Născătoare de Dumnezeu"[114].

---

[112] Stihiră la Vecernia Duminicii Sfinţilor Strămoşi, *Mineiul lunii Decembrie*, EIBMBOR, Bucureşti, 1991, p. 150.

[113] Stihiră la Laudele Duminicii dinaintea Naşterii Domnului, *op. cit.*, p. 265.

[114] Sinaxar al Duminicii dinaintea Naşterii Domnului, *op. cit.* p. 259.

O dată mai mult iconostasul se revelează ca un limbaj vizual coerent care exprimă învățătura Bisericii.

Pe de altă parte, icoana fiecărei sărbători este în conexiune liturgică cu icoanele patriarhilor şi profeţilor. Textele liturgice ale sărbătorilor pun în evidenţă acest aspect mai ales la vecerniile marilor sărbători. De pildă, la vecernia Crăciunului există opt lecturi din Vechiul Testament: Facere (I, 1-13), Numeri (XXIV, 2-3, 5-9, 17-18), Miheia (IV, 6-7; V,1-3), Isaia (XI, 1-10) Baruh (III, 36 – IV, 4), Daniel (II, 31 – 36; 44 - 45), Isaia (IX, 5-6), Isaia (VII, 10-16, VIII, 1-4, 9-10). Sărbătoarea Crăciunului este pusă în evidenţă prin profeţiile proorocilor Vechiului Testament ale căror icoane se află în partea superioară a iconostasului.

3.4. Isihasmul şi influenţa sa asupra dezvoltării iconostasului. Icoana ca mijloc de reprezentare a rugăciunii şi a sfinţeniei

Remarcând faptul că omul care ajunge să-L contemple pe Dumnezeu, se află într-o negrăită stare de bine, André Grabar se întreabă dacă arta figurativă cu intenţii simbolice poate să traducă

această stare. Credem că răspunsul la întrebarea lui Grabar este dependent de răspunsul unei alte întrebări: trupul omenesc este el oare capabil să exprime acea stare de negrăit bine? Suferă fizionomia (sau, chiar anatomia) umană modificări în prezența harului astfel încât noile trăsături transfigurate să poată fi reproduse în linii şi culori?

Problema ridicată de Grabar este, indirect, o interogație asupra icoanei ca martor veridic al sfințeniei. Răspunsul pe care îl dă acest faimos critic şi istoric de artă este unul pozitiv: „Ar putea fi posibil, şi anume cu ajutorul armoniei de culori şi a liniilor sau a ritmului"[115]. Aceeaşi întrebare o adresa icoanei erezia iconoclastă. Dar pentru ca arta figurativă să aibă capacitatea de a exprima sfințenia, trebuie ca mai întâi trupul omenesc însuşi să poată. Credem că în ceea ce priveşte capacitatea trupului omenesc de a deveni receptacol şi oglindă a sfințeniei, argumentul cel mai puternic îl aflăm în scrierile Sfântului Grigorie Palama prilejuite de controversa isihastă. Este posibil, aşadar, ca trupul

[115] André Grabar, *L'Anaphore dans l'art orthodoxe*, în „Eucharisties d'Orient et d'Occident", vol. II, Les Éditions du Cerf, Paris, 1970, p. 268.

omenesc însuşi să exprime sfinţenia? Întrebarea este importantă pentru că dacă realitatea fizică omenească poate să probeze prezenţa sfinţeniei, atunci se poate manifesta sfinţenia prin intermediul liniilor şi al culorilor picturii. Chiar dacă nu a purtat o luptă contra ereziei iconoclaste, Sfântul Grigorie Palama a adus răspuns acestei întrebări.

Etimologia cuvântului isihasm provine din grecescul *hesychia* – care semnifică repaos, linişte, calm. Termenul defineşte liniştea şi pacea interioară în care caută să se stabilească cei care se consacră rugăciunii neîncetate şi cumpătării duhovniceşti[116]. „Este expresia specific creştină a stării de nepătimire – *apatheia* unde acţiunea şi contemplaţia nu sunt concepute ca două ordine de viaţă diferite, ci se confundă în exersarea *acţiunii spirituale – praxis noera*"[117]. Termenul *hesychia* este utilizat în literatura creştină a secolului al IV-lea pentru a califica modul de viaţă ales de către eremiţi. Profetul Ilie şi Ioan Botezătorul sunt recunoscuţi ca prototipuri ale isihiei. Isihasmul desemnează această tradiţie

[116] Vocabulaire Théologique Orthodoxe, Les Éditions du Cerf, 1985, Paris, p.91.
[117] V. Lossky, *Vision de Dieu*, Neuchâtel, 1962, p. 118.

spirituală care a aparţinut la origine monahismului contemplativ. Mânăstirea Sfânta Ecaterina din Muntele Sinai a contribuit mult la difuzarea acestei rugăciuni. Se găsesc descrieri ale acestei rugăciuni în scrierile lui Diadoh al Foticeii şi ale Sfântului Ioan Scărarul, dar termenii *isihast* şi *isihia* sunt întâlniţi mai devreme, în secolul al IV-lea în literatura monastică şi patristică, numele *isihast* fiind folosit ca sinonim pentru eremit sau anahoret. Practica centrală a isihasmului era „rugăciunea inimii", o recitare constantă a unei rugăciuni foarte scurte, *Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, miluieşte-mă pe mine, păcătosul.* Chiar dacă în scrierile ascetice erau recomandate adesea exerciţii fizice pentru a favoriza concentrarea spirituală (*prosoche*), toate aceste metode psihosomatice au fost totdeauna privite ca unelte şi nu ca scopuri.

În secolul al XIV-lea Sfântul Grigorie Palama a unificat această tradiţie multiseculară într-o sinteză doctrinală[118]. Poziţia sa teologică în ceea ce priveşte rugăciunea isihastă este rezumată astfel de către părintele Jean Meyendorf: „Cunoaşterea lui

[118] ODB, Oxford University Press, 1991, vol. II, p. 923.

Dumnezeu este o trăire dată tuturor creştinilor prin botez şi prin continua lor participare la viaţa Trupului lui Hristos în euharistie. Această cunoaştere cere angajarea întregului om în rugăciune şi în slujire, prin dragostea faţă de Dumnezeu şi faţă de aproapele; şi atunci, ea devine identificabilă nu numai ca o trăire intelectuală doar a minţii, ci ca o „simţire duhovnicească", transmiţând o percepţie ce nu mai este nici pur intelectuală, nici pur materială. În Hristos, Dumnezeu a luat asupra-Şi omul întreg, suflet şi trup; iar omul ca atare s-a îndumnezeit. În rugăciune – de exemplu, potrivit „metodei" -, în Sfintele Taine, în întreaga viaţă a Bisericii ca obşte, omul este chemat la părtăşia vieţii dumnezeieşti: această părtăşie este şi adevărata cunoaştere de Dumnezeu."[119]. Iar părintele Andrei Scrima afirmă despre isihasm: „Isihasmul e o stare de viaţă integral orientată către Dumnezeu; iată definiţia lui esenţială: e căutarea unei consumări a propriei vieţi în Dumnezeu. isihastul tinde numai către Dumnezeu, spre Dumnezeu singur, iar fiinţa lui întreagă e ordonată de această dorinţă"[120].

---

[119] John Meyendorff, *Teologia Bizantină*, EIBMBOR, Bucureşti, 1996, p. 104.
[120] André Scrima, *Despre isihasm*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003, pp. 80-81.

Încercând să arate relația directă dintre trup şi spirit, Grigorie Palama pune întrebarea:

„Care durere, care plăcere, care mişcare în trup, nu-i o lucrare atât a sufletului cât şi a trupului? (...). Sunt şi pătimiri fericite şi lucrări comune ale sufletului şi trupului care nu ţintuiesc duhul de trup, ci ridică trupul aproape de vrednicia duhului şi-l înduplecă şi pe el să tindă în sus. Care sunt acestea? Cele duhovniceşti, care nu merg de la trup la duh ci trec de la minte la trup şi prin cele ce le lucrează şi le pătimesc ele prefac şi trupul spre mai bine şi-l îndumnezeiesc. Căci precum e comună trupului şi sufletului dumnezeirea Cuvântului întrupat al lui Dumnezeu, îndumnezeind trupul prin mijlocirea sufletului la trup, îi dă şi acestuia să pătimească cele dumnezeieşti şi să pătimească în chip fericit împreună cu sufletul care pătimeşte cele dumnezeieşti... . Fiindcă, înaintând la împlinirea acestui rost fericit al ei, latura pătimitoare îndumnezeieşte şi trupul, nefiind mişcată de patimile trupeşti şi materiale ..., ci mai degrabă ea însăşi întorcând spre sine

trupul şi atrăgându-l de la plăcerea pentru cele rele şi insuflându-i prin sine o sfinţenie şi o îndumnezeire de care nu mai poate fi jefuit"[121].

Sufletul şi trupul se influenţează, aşadar, reciproc, arată Sfântul Grigorie Palama. „Ceea ce trece de la sufletul ce se bucură duhovniceşte la trup, chiar dacă se întâmplă să lucreze în trup, e duhovnicesc. Căci plăcerea trecând de la trup la minte o face pe aceasta cu chip trupesc, neîmbunătăţindu-se prin împărtăşirea de ceea ce e mai bun, ci transmiţându-i mai vârtos aceluia ceea ce e mai rău, încât omul întreg e numit din pricina ei «trup», potrivit cu ceea ce s-a zis despre cei înecaţi prin mânia lui Dumnezeu, că «nu va rămâne Duhul Meu în oamenii aceştia, pentru că sunt trupuri» (Facere VI, 3). Dar tot aşa plăcerea duhovnicească, ce începând de la minte, trece la trup, nestricându-se prin participarea la trup, preschimbă trupul şi-l face duhovnicesc. Căci acesta leapădă în acest caz poftele trupeşti cele rele şi nu mai atrage în jos sufletul, ci e

---

[121] Sfântul Grigorie Palama, *Cuvânt pentru cei ce se liniştesc cu evlavie. Al doilea din cele din urmă. Despre rugăciune*, în „Filocalia" vol. VII, EIBMBOR, Bucureşti, 1977, p. 230.

dus în sus împreună cu el. Iar plăcerea duhovnicească face pe om să fie duh, potrivit cu ceea ce s-a scris: «Cel ce se naşte din Duh, duh este"(Ioan III, 6)»"[122].

Trupul *se bucură* de stările spirituale superioare ale sufletului. Aceste stări nu pot rămâne niciodată doar ale sufletului, atâta timp cât omul este viu şi sufletul rămâne nedespărţit de trup. „Căci mintea mişcându-se cu putere spre acestea, pentru lipsa de griji, simte şi ea în chip negrăit bunătatea dumnezeiască şi comunică şi trupului prin bunătatea sa, după măsura înaintării sale, cum zice şi David: « Spre El a nădăjduit inima mea şi am fost ajutat şi a înflorit trupul meu » (Ps. XXVIII, 7). Iar această bucurie ivită în suflet şi în trup este o înştiinţare neînşelătoare a vieţii nestricăcioase"[123].

De asemenea, Diadoh al Foticeii dă mărturie că „La început (...) harul îşi ascunde prezenţa sa în cei botezaţi, aşteptând hotărârea sufletului, ca atunci când omul se va întoarce cu totul spre Domnul, să-şi arate, printr-o negrăită simţire, prezenţa în inimă.

---

[122] *Ibidem*, p. 233.
[123] *Ibidem*, p. 235

(...) Deci, dacă omul va începe de aici înainte să sporească în păzirea poruncilor şi să cheme neîncetat pe Domnul Iisus, focul sfântului har se va revărsa şi peste simţurile mai de dinafară ale inimii, arzând cu totul neghina pământului omenesc[124].

În fapt, este „o constatare foarte simplă că orice activitate fizică are o repercursiune somatică. Trupul, într-un mod sensibil şi imperceptibil, ia parte la toate mişcările sufletului, fie că este vorba de sentiment, de gândire abstractă, de voinţă sau chiar de experienţă transcendentă"[125]. Pentru isihaşti „bucuria spirituală care vine din spirit în trup nu este deloc coruptă prin comuniunea cu trupul, ci transformă trupul şi îl face spiritual, pentru că atunci respinge toate poftele cărnii, nu mai trage sufletul în jos, ci se ridică cu el, în aşa fel încât omul întreg devine Spirit, urmând ceea ce este scris: *Cel ce este născut din duh, duh este* (Ioan, 3; 6, 8)[126].

Vocaţia supremă a omului este aceea de a deveni „partăş dumnezeieştii firi" (II Petru, 1; 4) a

---

[124] Diadoh al Foticeei, *Cuvânt ascetic în 100 de capete*, „Filocalia", vol. I, Institutul de Arte Grafice „Dacia Traiană" S.A., Sibiu, 1947, cap. 85, p. 376.
[125] A. Bloom, *Contemplation et ascèse*, în *Études Carmélitaines*, 1949, nr. 3, p. 54.
[126] Sfântul Grigorie Palama, *Triade*, II, 2, 9, ed. cit. p. 334.

participa la viaţa divină prin la harul Său necreat. Atunci omul devine el însuşi dumnezeu prin har după cuvintele lui Pavel, *nu mai trăieşte el ci Hristos trăieşte în El* (Gal. 3; 20)[127].

Scrierile Sfântului Grigorie Palama nu sunt o apariţie insolită în spaţiul răsăritean ci răspunsul ortodox în faţa contestării unei tradiţii a cărei vechime poate fi urmărită până în zorii creştinismului. Aşa cum arată părinte André Scrima, „în Orientul creştin, aspiraţia fundamentală rămâne cea a plenitudinii vieţii noastre în Dumnezeu, urmărită cu un fel de realism spiritual total. Încă din zorii evanghelici, Răsăritul e absorbit de o singură dorinţă şi de o singură evidenţă: realizarea deplină a vieţii în Dumnezeu, acea viaţă nouă pe care El însuşi a venit să o aducă omului. Dacă Dumnezeu s-a întrupat, creştinul nu mai poate avea decât un singur ţel: acela de a trăi în totală asemănare cu Dumnezeu, încă din lumea de aici"[128].

Arta rusă din secolele XIV-XV a fost direct influenţată de către isihasm dar avântul său

---

[127] Jean Meyendorf, *St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Éditions du Seuil, p. 125.

[128] André Scrima, *op. cit.*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003, pp. 64-65.

nu este legat, ca în Bizanţ, de o luptă dogmatică. Este pur şi simplu o manifestare vizibilă a vieţii spirituale, o înflorire a sfinţeniei [129]. Esenţial, iconostasul (şi cu totul particular rândul Deisis) rezumă esenţa Liturghiei, adică rugăciunea. Exact ca şi rugăciunea euharistică, iconostasul înfăţişază tot ceea ce Dumnezeu a făcut pentru om, descriindu-L pe Dumnezeu drept Creatorul, Mântuitorul şi Sfinţitorul omului astfel încât credincioşii să poată spune prin preot: „Ţie aducându-Ţi de toate şi pentru toate, pre Tine Te lăudăm, pre Tine Te binecuvântăm, Ţie îţi mulţumim, Doamne, şi ne rugăm Ţie, Dumnezeului nostru...". Rândul Deisis este atitudinea de mulţumire esenţializată.

3.5. Contribuţiile lui Teofan Grecul şi Andrei Rubliov la concepţia artistică a iconostasului clasic

În secolul al XV-lea, două mari personalităţi artistice, excepţional înzestrate, au influenţat decisiv iconografia ortodoxă. Aceştia sunt Teofan Grecul şi Andrei Rubliov. Biografiile lor sunt importante tocmai pentru că lor li se datorează

[129] L. Uspensky, *op. cit.* p. 231.

monumentalitatea impresionantă a iconostaselor realizate sub îndrumarea lor, ca şi extraordinara spiritualitate a icoanelor cuprinse în aceste iconostase. Împreună, aceste două elemente vor face din iconostasele lui Teofan Grecul şi Andrei Rubliov, etalonul iconostasului ortodox.

3.5.1.Personalitatea iconografului Teofan Grecul

Pentru reconstituirea biografiei lui Teofan Grecul dispunem de o sursă remarcabilă: scrisoarea unui contemporan al artistului, Epifanie Premudrâi, către Kirill Tverski[130], egumen al mănăstirii Afansiev cu hramul Mântuitorului. Iată ce-i scria Epifanie stareţului Kirill:

> Tu ai văzut biserica Sofia din Ţarigrad, în cartea mea – Evanghelia, numită pe greceşte Tetraevangheliar, iar în limba noastră *Cele patru cărţi ale Bunei Vestiri (Cetveroblagovestie).* Iată cum s-a întâmplat că acest locaş a fost zugrăvit

[130] Scrisoarea lui Epifanie a fost editată de mai multe ori în spaţiul rus: „Pravoslavnîi palestinskii sbornik", 1887 (V) ed. 3, pp. 3-6 (cu un studiu introductiv al arh. Leonid); I.Grabar, *Feofan Grek*, pp. 5-6; A.Strokov şi V.Boguşevici, *Novgorod Veliki*, L., 1939 pp.108 -110; *Mastera iskusstva ob iskusstve*, IV, M-L, 1937, pp. 15-17

în cartea noastră. Pe când locuiam la Moscova, trăia acolo un înţelept cu faimă, filosof foarte iscusit, Teofan, de obârşie grec, renumit ilustrator de cărţi şi, printre iconoari, un zugrav de ispravă. Cu propriile-i mâini el a împodobit multe şi diferite biserici de piatră – peste patruzeci, aflate prin oraşe, şi în Constantinopol, şi în Calcedonia, şi la Galta, şi în Caffa, şi în Marele Novgorod şi în Nijni. Iar în Moscova sunt zugrăvite de el trei biserici: Buna Vestire a Sfintei Născătoare de Dumnezeu, Sf. Mihail şi încă una. În biserica Sf. Mihail el a înfăţişat cu culori pe zid un oraş în amănunţime; pentru cneazul Vladimir Andreevici a înfăţişat tot pe un perete de zid, însăşi Moscova; palatul marelui cneaz este zugrăvit (de el) cu o pictură neobişnuită (până atunci), iar în biserica de piatră a Bunei Vestiri, a înfăţişat Arborele lui *Iesei* şi *Apocalipsa*. Când a înfăţişat sau a zugrăvit toate acestea nimeni nu l-a văzut că s-ar fi uitat vreodată la niscai izvoade aşa cum fac unii iconari ai noştri care, în nedumerirea lor, atenţi mereu se uită într-una ba încolo, ba încoace, încât nu pictează atât

cu vopsele, cât privesc la izvoadele de urmărit. Teofan, în schimb, se părea că mâinile-i zugrăvesc singure, în timp ce el însuşi umbla fără răgaz, conversa cu oaspeţii, iar cu mintea cugeta la ceea ce este înălţător şi înţelept şi totodată, cu ochii pătrunzători ai judecăţii, vedea cum bunătatea este chibzuită. (...)"[131].

Ghidându-ne după ştirile din cronici şi cele datorate lui Epifanie, avem motive serioase să presupunem că, la sosirea în Rusia, Teofan a ajuns ca un artist pe deplin format, în vârstă de treizeci şi cinci – patruzeci de ani. Înainte de venirea în Rusia, artistul grec lucrase la Constantinopol, în Calcedonia şi la Galata[132]. Epifanie aminteşte şi Caffa printre oraşele în care Teofan şi-a desfăşurat activitatea înainte de a veni la Novgorod. E posibil ca tocmai la Caffa să fi primit invitaţia de a lucra la Novgorod, unde îl găsim în 1378, când pictează biserica Spas Preobajenie. Informaţiile cele mai sigure le avem despre activitatea moscovită a lui Teofan, unde a

[131] V.N.Lazarev, *Teofan Grecul şi şcoala sa*, traducere şi cuvânt înainte de Vasile Floarea, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1974, pp. 25-27.
[132] *Ibidem*, p. 29.

lucrat mai mult. În afară de pictura murală a bisericii Rojdestvo Bogorodiţî (1395), şi a catedralelor Arhanghelski (1405), el a executat aici şi o serie de comenzi cu caracter laic: în palatul cneazului Vladimir Andreevici Hrabrâi (1353-1401), văr cu Dmitri Donskoi, Teofan a zugrăvit pe un perete o vedere a Moscovei, iar marelui cneaz Vasili Dimitrievici (1389-1425) i-a decorat casele, cum afirmă Epifanie, cu fresce de o nemaivăzută frumuseţe. Tot Epifanie arată că în catedrala Blagoveşcenski, Teofan a pictat Arborele lui Iesei şi scene din Apocalipsă, iar pe zidurile catedralei Arhanghelski a înfăţişat un oraş. Data morţii lui Teofan nu este cunoscută. În 1405 era încă în viaţă dar în scrisoarea lui Epifanie, redactată pe la 1415, acesta vorbeşte despre el la trecut. Aşadar, data morţii lui Teofan ar trebui situată între anii 1405-1415.

Sorgintea constantinopolitană a artei lui Teofan Grecul

Chiar dacă nu putem face decât presupuneri în privinţa motivelor pentru care Teofan Grecul a luat calea pribegiei, se pare că unul dintre acestea a fost şi faptul că Teofan a continuat să rămână legat întru

totul de tradiţiile picturale din prima jumătate a secolului al XIV-lea. Victor Lazarev îl socoteşte ultimul reprezentant al marilor tradiţii ale artei paleologice timpurii şi crede că Teofan trebuie să fi resimţit foarte acut criza acestei arte. Comparate cu frescele lui Teofan din biserica Spas Preobrajenie, lucrările şcolii constantinopolitane din a doua jumătate a sec. al XIV-lea ne apar ca aride. Totuşi, sorgintea constantinopolitană a artei lui Teofan apare destul de certă dacă vom compara aceleaşi fresce cu cele ale bisericii de la Kahrie Djami[133]. Astfel că, deşi maniera lui Teofan de a picta, este originală, ea trădează totuşi, existenţa unor modele directe identificabile în monumentele şcolii constantinopolitane. Apartenenţa sa la şcoala constantinopolitană este întărită de principalele însuşiri ale artei lui Teofan: tensiunea spirituală a imaginilor, „excepţionala acuitate a caracterelor individuale, dinamica dezinvoltă şi picturalitatea construcţiilor compoziţionale, coloritul rafinat,

[133] Putem compara, de pildă, chipurile patriarhilor din biserica Spas Preobrajenie din Novgorod cu patriarhii din cupola sudică a navei centrale de la Kahrie Djami. În ciuda faptului că sunt executate în tehnici diferite (frescă în Novgorod şi mozaic în Constantinopol), ele sunt foarte apropiate ca stil pictural.

format din trei tonuri şi ferit de policromismul paletei orientale, în sfârşit, extraordinarul simţ decorativ ce se reclamă de la cele mai bune tradiţii ale picturii ţărigrădene"[134].

Dacă, de obicei, sfinţii sau îngerii zugrăviţi de artiştii bizantini au o înfăţişare liniştită, evocând pacea interioară, nu se poate spune acelaşi lucru despre sfinţii lui Teofan. În ei este evident un dramatism clocotitor (anexa 8). În maniera sa de pictură există ceva tăios, impetuos, puternic: ea vădeşte din partea artistului temperament pasional, nestăpânit. Lui Teofan îi plac contururile libere, asimetrice, liniile energice, largi, formele pline de dinamism. Cutele veşmintelor sfinţilor (în frescele de la Spas Preobrajenie) formează triunghiuri ascuţite, zigzaguri în formă de fulger iar deschizătura capului la veşminte este adesea redată prin forma unor linii frânte[135]. Aceste detalii amplifică dinamica interioară a personajelor reprezentate.

---

[134] V.N.Lazarev, *Teofan Grecul...*, p. 66.
[135] *Ibidem*, p. 80.

3.5.2. Personalitatea iconografului Andrei Rubliov

O dată cu Rubliov începe un nou capitol în istoria iconostasului moscovit dar care va influența întreaga Ortodoxie. Cristalizarea lui definitivă şi caracteristicile sale distincte nu vor apărea decât după primul sfert al secolului al XV-lea. Până la această dată, Moscova era locul unor tendințe artistice variate şi îi va reveni lui Rubliov sarcina de a topi tradițiile locale cu tot ceea ce fusese împrumutat din operele meşterilor bizantini. Deşi îi datorează mult lui Teofan Grecul, cu care, de altfel, a şi lucrat, stilul lui Rubliov va fi clar distinct de cel al mai vârstnicului meşter grec. Stilul lui Rubliov va fi mai contemplativ şi mai senin, mult diferit de imaginile de mare dramatism realizate de Teofan Grecul. Rubliov va elabora un limbaj artistic atât de puternic încât stilul său va avea forța literei de lege tot secolul al XV-lea, el însuşi fiind înconjurat de o astfel de glorie încât va fi mult timp considerat ca modelul ideal şi de nedepăşit al zugravului de icoane[136].

---

[136] Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes...*, p. 87.

Există extrem de puţine informaţii directe cu privire la viaţa lui Andrei Rubliov. Nu este exclus să fi început cariera artistică în atelierul marelui prinţ, atunci când era încă un laic. Numele său apare pentru prima dată în 1405: Rubliov pictează atunci împreună cu Teofan Grecul şi stareţul Prohor de Gorodeţ, biserica marelui prinţ. În cronici apare ca monah dar nu se ştie nimic despre locul şi data primirii în monahism. Este de presupus totuşi, că a devenit monah fie la mânăstirea Sfintei Treimi a Sfântului Serghie, fie la mânăstirea moscovită a lui Andronik. Singurul lucru afirmat cu certitudine este legătura lui cu mişcarea spirituală condusă de către Serghie de Radonej[137] în amintirea căruia, Andrei

---

[137] Sfântului Serghie de Radonej (1332-1392) i se datorează avântul mânăstirilor cenobitice în Rusia medievală. Se opunea oricărei forme de proprietate mânăstirească şi în special bogăţiei, şi, de asemenea, oricărei forme de muncă obligatorie a ţăranilor pe pământurile aparţinând mânăstirilor. Susţinând că monahii înşişi trebuie să-şi cultive pământurile, credea ca şi Apostolul Pavel că omul nu avea dreptul ala o recompensă decât dacă muncea cu mâinile sale. În timpul anilor pe care i-a petrecut ca pustnic, Serghie a învăţat cu siguranţă practica bizantină a isihasmului, cea pe care Nil Sorski, cel mai fidel ucenic al său, o va numi apoi „rugăciune duhovnicească". În pofida înclinaţiilor sale contemplative şi a vârstei înaintate, a luat parte activă la viaţa politică a ţării, reconciliind prinţii care se luptau între ei. A avut un rol important în creşterea importanţei principatului Moscovei şi l-a ajutat pe Dimitrie Donskoi să se pregătească pentru bătălia de la Kulikovo. În ochii contemporanilor săi, Serghie avea o reală autoritate morală, astfel încât ideile sale de fraternitate, jertfă şi

Rubliov a pictat cea mai importantă creaţie a sa, Troiţa[138].

Numele lui Andrei Rubliov apare în cronici menţionat pentru a doua oară în 1408, timp în care pictează la catedrala Adormirii din Vladimir cu „iconograful Daniel". Între anii 1425 şi 1427 şi în echipă cu acelaşi iconograf, pictează catedrala Sfintei Treimi în mânăstirea Sfintei Treimi a Sfântului Serghie, construită de către egumenul Nikon, ucenic apropiat al Sfântului Serghie de Radonej. O sursă din secolul al XVII-lea raportează că Rubliov a petrecut o perioadă de noviciat pe lângă Nikon, care i-a comandat icoana Sfintei Treimi. Conform povestirii lui Epifanie cel Înţelept, Rubliov a lucrat de asemenea la mânăstirea lui Andronikov, fondată de către ucenicul omonim al Sfântului Serghie. Rubliov

---

îmbunătăţire lăuntrică au exercitat o foarte puternică influenţă până la artişti - monahi precum Andrei Rubliov. La iniţiativa lui Serghie au fost ridicate numeroase mânăstiri în cinstea Sfintei Treimi. Pentru el, imaginea Treimii era semnul unităţii şi al înţelegerii. De altfel, Epifanie cel Înţelept scrie în *Viaţa Sfântului Serghie* că acesta a construit biserica Treimii „pentru ca prin contemplarea Sfintei Treimi, odioasa diviziune a lumii să fie învinsă" - *Zitie prepodobnogo i bogonosnogo otca nasego Sergija cudotvorca i pochval'noc slovo enu, napisannye ucenikom ego Epifaniem Prennudrym v XV veke. Soobscil archim. Leonid,* St. Petersburg, 1885 (în colecţia „Pamiatniki drevneï pis'mennosti", LVIII), p. 17, 28 apud. Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes* XIe-XVIe siècles, ed. Thalia, p. 91.

[138] Victor Nikititch Lazarev, *op. cit.*, p. 91.

pare să fi colaborat nu numai la decorarea bisericii ci şi la construcţia sa. Graţie unei copii din secolul al XVIII-lea de la o piatră tombală pierdută, a lui Rubliov, copie descoperită de către P.D.Baranovski, se ştie că artistul, îngropat la mânăstirea lui Andronik, a murit pe 29 ianuarie 1430[139].

La atât se mărgineşte cunoaşterea biografiei poate celui mai mare meşter iconograf al Ortodoxiei. Surse mai târzii vorbesc despre Rubliov ca despre un excelent pictor de icoane, un om de o extraordinară inteligenţă şi de o mare bogăţie a vieţii, subliniindu-se de asemenea profunda sa smerenie monastică[140].

Dat fiind că nici o operă semnată de Rubliov nu s-a păstrat, şi dacă ne amintim că în epoca de care vorbim lucrările de pictură erau de obicei executate de către ateliere, este destul de dificil să fie identificate printre icoanele executate de ucenici, cele pictate de maestrul însuşi. Nici despre începuturile activităţii artistice ale lui Andrei Rubliov nu cunoaştem detalii. Născut, se pare, către 1370, Rubliov a fost atras de faima lui Teofan Grecul, sosit

---

[139] Lazarev V.N., *Andrej Rublev i ego skola*, Iskusstvo, Moscova, 1966, p. 68.
[140] *Ibidem*, p. 69.

la Moscova în anii 1390. În 1405 el colaborează cu Teofan la pictarea iconostasului catedralei Bunei Vestiri din Kremlinul Moscovei[141].

Etapa următoare în opera lui Rubliov este constituită din ciclul icoanelor praznicare din iconostasul „Bunei Vestiri". Victor Lazarev identifică trei grupuri stilistice în cadrul acestui iconostas: primul, reprezentat prin *Deisis,* este datorat lui Teofan; al doilea este alcătuit din două icoane din registrul *Sărbătorilor*: *Buna Vestire* şi *Intrarea în Ierusalim;* al treilea, din două icoane din acelaşi registru: *Cina cea de Taină* şi *Adormirea Maicii Domnului.* Acest al doilea grup de icoane (la care se adaugă şi primele şapte sărbători) trădează mâna unui meşter dintr-o generaţie tânără. El recurge la un

[141] Victor Lazarev lansează şi ipoteza (susţinută cu moderaţie) unei colaborări mai vechi între Rubliov şi Teofan, la sfârşitul secolului al XIV-lea, când Teofan activa ca miniaturist. Într-unul din evangheliarele decorate de Teofan care execută miniaturile reprezentând pe Ioan Evanghelistul dictând lui Prohor şi simbolul lui Matei, îngerul închis în cerc, se poate observa lucrul unei alte mâini, mai puţin destoinice, care desenează miniaturile reprezentând pe evangheliştii Matei, Marcu şi Luca. Însă, spre deosebire de figura severă a lui Ioan, feţele au o expresie mai deschisă, binevoitoare, şi trăsăturile somatice ruseşti sunt clare. Este, evident, vorba de un ucenic rus. Ceea ce îndreptăţeşte încă şi mai mult ipoteza identităţii acestuia cu Rubliov este efortul vizibil al al tânărului artist de a nu sacrifica propria sa concepţie despre imagine, mai clară şi luminoasă decât cea bizantină. (Vezi Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes* XIe-XVIe siècles, ed. Thalia, p. 93).

stil vaporos, fără tuşe groase şi nici „trăsături expresive". Autorul lor este, probalbil, Andrei Rubliov, iconograful cel mai tânăr din grupul de pictori (fapt pentru care este şi menţionat al treilea în cronici, după Teofan Grecul şi Prohor de Gorodeţ). Ultimele şapte Sărbători al căror stil încă apropiat de arta secolului al XIV-lea, aparţin, probabil, mai vârstnicului Prohor de Gorodeţ[142].

3.6. Iconostasul Catedralei Bunei Vestiri din Moscova

Catedrala Bunei Vestiri a fost construită între anii 1397-1416 de către Vasile I, fiul lui Dimitrie Donskoi. Reconstruită de către Ivan al III-lea între 1482-1489, a fost restaurată după un incendiu din 1547. Cu acest prilej numărul cupolelor sale s-a mărit ajungând la nouă cupole aurite. Stilul este tradiţional, cei patru stâlpi din interior, cu secţiune pătrată continuându-se prin arce care susţin bolţile. Tendinţa dinamică este verticală iar îngustimea spaţială dirijează privirea în sus. Zidurile exterioare sunt divizate prin pilaştri urmând stilul suzdalian iar cele trei abside sunt ornate de arcaturi oarbe.

[142] Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes...*, p. 95.

Catedrala este înconjurată de galerii şi portice monumentale în piatră albă sculptată care serveau marilor procesiuni.

Există mai multe elemente care, laolaltă, contribuie la întărirea ipotezei că iconostasul catedralei Bunei Vestiri a fost primul iconostas înalt apărut în Rusia. Astfel, avem numărul destul de mic al icoanelor praznicare care nu acoperă decât partea centrală a registrului superior *Deisis*-ului. Este o situaţie care nu o mai întâlnim în iconostasele ulterioare. De asemenea, proporţiile de 2/1 ale icoanelor registrului *Deisis* care corespund proporţiilor icoanelor din *Deisis*-urile sârbeşti dar care nu favorizau o concentrare unitară şi, din acest motiv, nu se vor mai regăsi pe iconostasele ruseşti. De asemenea, stilul icoanelor nu pare încă întru totul adaptat iconostasului, ci este mai aproape de frescă. Conturul siluetelor încă nu are acea importanţă dobândită în iconostasele ulterioare iar individualizarea figurilor este prea accentuată. Toate acestea sunt semne ale răspunsurilor încă nedesăvârşite pe care autorii iconostasului Bunei Vestiri le aveau la acea dată, dar situaţia se va

schimba cu prilejul pictării iconostasului catedralei din Vladimir.

Iconostasul (anexa 9) a fost pictat în 1405 şi are doisprezece metri lăţime (luând în calcul şi colonetele de argint care încadrează icoanele) şi ceva mai mult de zece metri înălţime. Lăsând la o parte un rând de icoane de mici dimensiuni (aproximativ 40/30cm) adăugate mult mai târziu deasupra rândului *Deisis,* avem cinci rânduri de icoane suprapuse. Acest iconostas inaugurează iconostasul clasic rusesc despre care Sorin Dumitrescu afirmă că „reprezintă într-adevăr, ipostaza de iconostas cea mai plinită, datorită clasicităţii sale care reuşeşte să echilibreze forma lui vizuală cea mai stabilă cu potenţialul teologic cel mai fecund"[143].

Icoanele din *registrul sărbătorilor* variază în dimensiuni (între 80 şi 81 cm înălţime şi 60 şi 63 cm lăţime). Sunt paisprezece icoane care au fost departajate în felul următor: primele şapte sărbători (potrivit ordinii cronologice) ar fi fost pictate de către Rubliov: *Buna Vestire, Naşterea Domnului, Întâmpinarea Domnului, Epifania, Schimbarea la faţă,*

[143] Sorin Dumitrescu, *Iconostasul roman...*, p. 26.

Învierea lui Lazăr, Intrarea în Ierusalim. Restul icoanelor, în număr de şapte, este atribuit lui Prohor de Gorodeţ: *Cina cea de taină, Răstignirea Domnului, Punerea în Mormânt, Pogorârea la iad, Înălţarea, Pogorârea Duhului Sfânt, Adormirea Maicii Domnului.*

Icoanele pictate de Prohor sunt destul de convenţionale. În schimb, cele pictate de Rubliov, aflate în jumătatea stângă a registrului, aduc un suflu proaspăt nu doar în coloristica iconografică ci, lucru remarcabil, în însăşi viziunea teologică pe care icoana o propune celui ce o contemplă.

Astfel, gesturile personajelor sale comunică o blândeţe senină, izvorâtă dintr-o pace a inimii. Această atitudine este sugerată prin curbele armonioase ale trupurilor, curbe apropiate ca formă de un arc de cerc deschis în mod dinamic. Pacea lăuntrică şi blândeţea par a veni dintr-o perpetuă întoarcere către adâncul de taină al inimii, locul rugăciunii.

Biserica Bunei Vestiri a început să fie zugrăvită în primăvara anului 1405 şi, potrivit letopiseţului, „meşteri au fost Teofan, iconar grec, Prohor, călugăr

din Gorodeţ şi fratele de ascultare Andrei Rubliov şi în acelaşi leat au isprăvit-o de zugrăvit..."[144] . Faptul că letopiseţul menţionează mai întâi numele lui Teofan arată că acesta era conducătorul lucrărilor. Numele lui Andrei Rubliov este menţionat ultimul, acesta fiind cu siguranţă cel mai tânăr dintre toţi şi nebucurându-se încă de o faimă răsunătoare.

3.6.1. Analiza registrului Deisis al iconostasului catedralei Bunei Vestiri din Moscova

Este cert că Teofan nu a pictat singur icoanele registrului *Deisis*. Cel mai probabil este că a fost ajutat de un ucenic şi de unul dintre meşteri (Prohor sau Andrei Rubliov). În prezent, iconostasul are nouă icoane dar se pare că două alte icoane, una a Sfântului Gheorghe şi alta a Sfântului Dimitrie ar fi făcut parte din rândul *Deisis* până în secolul al XIX-lea, când iconostasul s-a lărgit din cauza coloanelor de argint care au încadrat icoanele. Din cele nouă icoane ale registrului actual, este sigur că Teofan a

---

[144] M. Priselkov, *Troiţkaia letopis*, f.l., 1950, p. 459, apud. V.N.Lazarev, *Teofan Grecul şi şcoala sa*, traducere şi cuvânt înainte de Vasile Floarea, editura Meridiane, Bucureşti, 1974, p. 147.

pictat şapte: Mântuitorul, Maica Domnului, Ioan Botezătorul, arhanghelul Gavriil, apostolul Pavel, Ioan Gură de Aur şi Vasile cel Mare. Ele denotă o unitate de stil şi vădesc şi puncte de asemănare cu picturile de la Spas Preobrajenie. Pe scurt spus, în ambele cazuri este evidentă tipologia sfântului bizantin sever, în ambele cazuri desenul este liber şi îndrăzneţ şi pot fi găsite unele asemănări morfologice între cele două cazuri. Astfel, se poate afirma cu certitudine că aceste icoane sunt lucrate de mâna impetuosului şi experimentatului Teofan.

În acelaşi timp, este evident că icoanele apostolului Petru şi arhanghelului Mihail sunt lucrate de altcineva. Chiar dacă ele, ca stil, nu fac notă discordantă cu celelalte şapte icoane ale registrului, au, totuşi, şi trăsături care le individualizează. Nu regăsim deloc hotărârea aspră atât de caracteristică chipurilor pictate de Teofan. Blândeţea este mult mai prezentă pe cele două chipuri. În plus, cel puţin în cazul icoanei arhanghelului Mihail, desenul nu este foarte precis, are o anume stângăcie care trădează lipsa de experienţă a ucenicului.

În privinţa autorului celor două icoane care nu mai fac parte din registrul *Deisis*, părerile sunt împărţite. I. Grabar[145] le atribuie lui Andrei Rubliov. Victor Lazarev este sigur că au fost pictate de un meşter rus, eventual Prohor de Gorodeţ care a zugrăvit şi jumătatea din dreapta a registrului de icoane praznicare începând cu Cina cea de Taină. Pentru aceasta pledează anumite puncte comune cu nuanţele de stil ale icoanelor praznicare pictate de Prohor. Oricum, este evident că nu îi aparţin lui Teofan. Ele se subordonează cu totul unui ritm bidimensional spre deosebire de icoanele lui Teofan, unde personajele sunt mai liber amplasate în spaţiu. Chipurile nu manifestă severitatea bizantină şi, de asemenea, nici culorile nu urmează cu fidelitate sobrietatea bizantină, fiind mai luminoase şi oarecum, abordate mai curajos. Găsim alăturate roşul de kinovar cu verdele de fistic, galbenul cu culori gri argintii etc. Un fapt oarecum ciudat este acela că linia orizontului din icoană se află la un nivel superior faţă de icoanele pictate de Teofan.

---

[145] Vezi I.Grabar, *Teofan Grek, Ocerk iz istorii drevnerusskoj jivopisi*, Kazan, 1922 (extras din „Kazanski muezeinîi vestnik" pentru anul 1922, nr. 1).

În ciuda diferenţelor (mai degrabă de nuanţe decât de stil) dintre icoane şi cu toate că la executarea iconostasului au participat trei meşteri, iconostasul oferă o imagine unitară de ansamblu.

În centrul compoziţiei se află Hristos stînd pe tron înveşmântat în straie albe. Din ambele părţi, sfinţii îşi îndreaptă către el mâinile în rugăciune. Aceste personaje sunt Maica Domnului şi Ioan Botezătorul, arhanghelii Mihail şi Gavriil, apostolii Petru şi Pavel, părinţii Bisericii Vasile cel Mare şi Ioan Gură de Aur, tinerii sfinţi militari Dimitrie şi Gheorghe. Toţi sunt zugrăviţi în atitudine de rugăciune, având mâinile puţin întinse înainte şi capetele uşor plecate în faţă. Uşoara aplecare a capului se transmite şi trupului care îl urmează într-o uşoară plecăciune. Mişcarea urmează din ambele părţi direcţia către centru şi-şi găseşte încununarea în figura lui Hristos – centrul tematic şi de idei al întregii compoziţii. Imprimarea unei mişcări circulare fiecărei figuri laterale, circularitate care, virtual, se împlineşte în icoana din centru, sugerează atât centralitatea lui Hristos, hristocentrismul vieţii în Dumnezeu, cât şi legătura unică şi directă pe care

Hristos o are cu fiecare dintre persoanele umane. Ideea pe care iconostasul ortodox o transmite este aceea că, deşi icoanele *Deisis*-ului se ordonează după un registru linear, în mod virtual, fiecare dintre personajele reprezentate se află lângă tronul Atotţiitorului.

Siluetele înalte, puternice, se reliefează clar pe fundalul auriu. Liniile sunt toate extrem de laconice, combinaţiile de culori sunt reduse. Cele unsprezece figuri ce pivotează în jurul icoanei centrale formează un ansamblu calculat astfel încât să poată fi îmbrăţişat cu o singură privire.

Teofan a potenţat toate tendinţele monumentaliste ce stăteau la baza vechii compoziţii *Deisis* alcătuite doar din figuri redate până la brâu. Toate figurile sunt zugrăvite într-o manieră liberă şi curajoasă. S-ar putea spune că în tratarea picturală largă a chipurilor aspre se simte mâna experimentată a pictorului de frescă obişnuit să lucreze pe suprafeţe întinse. Cu procedee picturale specifice, el obţine o tensiune spirituală a chipurilor caracteristică frescelor sale de la Novgorod. Dar faţă de frescele dela Novgorod se remarcă în plus o serie de aspecte

cum ar fi ritmul mai puţin aspru, mai curgător al liniilor, ca expresie a unei liniştite atenţii lăuntrice. Cum aceste aspecte sunt caracteristice picturii ruseşti, se poate presupune că ele se datorau colaborării cu meşterii ruşi.

Interpretarea teologică
a icoanelor registrului ***Deisis.***

Printr-un joc subtil de lumini şi umbre, Teofan subliniază prin plasticitatea formei trăsăturile sufleteşti şi duhovniceşti specifice personajelor reprezentate. Acest lucru este valabil pentru toate icoanele registrului *Deisis*. Pe de altă parte, structura compoziţională a icoanei lui Hristos ca Drept Judecător (anexa 10) nu este străină de o icoană a maternităţii divine – Fecioara Semnului[146], unde Pruncul Emanuel este reprezentat fie pe genunchii Maicii Domnului, fie vizibil într-un medalion înscris în pântecele acesteia (anexa 11), oarecum analog mandorlei în care se află înscris ca Drept Judecător.

[146] Icoana numită *Fecioara Semnului* sau *Platitera ton ouranon* (cea mai încăpătoare decât cerurile) este, de obicei pictată în centrul registrului profeţilor de pe iconostasul clasic şi în cupola absidei altarului, din această ultimă poziţie vizibilă pe deasupra iconostasului.

Cel ce în centrul registrului Deisis şade pe tron de serafimi este Cel ce şi-a făcut tron din mitrasul Maicii Domnului, al cărei pântece, prin naşterea lui Emanuel a devenit mai încăpător decât cerurile[147]. Or, dacă ne gândim că în mijlocul absidei altarului este pictată Fecioara Semnului sau Maica Domnului purtând Fiul-Prunc pe genunchi, înţelegem forţa de expresie teologică a erminiei bizantine. Credinciosului care, aflat în mijlocul bisericii, îşi aţinteşte ochii spre iconostas i se dezvăluie în limbaj pictural paradoxul întrupării Fiului lui Dumnezeu. Cel puţin atâta vreme cât iconostasul nu s-a dezvoltat excesiv, acoperind cu totul frescele absidei altarului, chipul, în general sever al Dreptului Judecător din centrul rândului *Deisis* era dublat în plan îndepărtat de chipul Pruncului Emanuel, Dumnezeul cel ce se întrupează şi devine prunc fragil. Pe de o parte, în prim plan, imaginea

---

[147] Axionul cântat la Liturghia Sfântului Vasile cel Mare sintetizează teologia acestei icoane: „De tine se bucură, ceea ce eşti plină de dar, toată făptura, soborul îngeresc şi neamul omenesc, ceea ce eşti biserică sfinţită şi rai cuvântător, laudă a fecioriei, din care Dumnezeu S-a întrupat şi prunc S-a făcut Cel ce este mai înainte de veci, Dumnezeul nostru. Că *mitrasul tău scaun l-a făcut şi pântecele tău mai încăpător decât cerurile l-a lucrat* (s.n.). De tine se bucură toată făptura, ceea ce eşti plină de dar, mărire ţie" (Axion la Liturghia Sfântului Vasile cel Mare, Catavasier, EIBMBOR, Bucureşti, p. 92).

Dreptului Judecător iar pe de altă parte, în plan îndepărtat, ca un memento perpetuu al bunătăţii Domnului, imaginea Dumnezeului-prunc, aşezat pe genunchii Maicii Domnului ca pe un tron. Ca o caracteristică a subtilităţii lui Teofan, icoana Mântuitorului din *Deisis* nu lasă, practic, nici o sugestie de tron vizibil, tronul împărătesc fiind, de fapt, „lumina neapropiată".

În icoana Maicii Domnului (anexa 12), aceasta ridică braţele într-un mod cu totul diferit de toate celelalte personaje pictate. Le ridică şi mai sus decât toţi ceilalţi, într-un unghi de aproximativ patruzeci şi cinci de grade în raport cu linia orizontală, fapt cu atât mai vizibil cu cât Ioan Botezătorul (situat pe o poziţie simetrică, în stânga Mântuitorului) îşi menţine braţele oarecum paralele liniei orizontale. În rugăciunea ei pentru lume ea ridică mâinile nu doar ca gest de rugăciune ci ridică mâinile care l-au purtat pe Hristos Prunc. Gestul ei, pe lângă noblețea majestuasă a actului (dramatic în sine) de mijlocire pentru lume are şi o tandreţe maternă. În rugăciunea către Fiul ei, ea ridică (şi oarecum îi arată) mâinile care L-au purtat şi îşi pleacă uşor spre

El obrazul stâng într-un gest asemănător icoanei Macii Domnului cu pruncul. În fapt, în această icoană, Maica Domnului are o atitudine destul de asemănătoare cu cea din tipul de icoană Odighitria. Fără teama de a greşi, am putea spune că lipseşte doar Pruncul din braţele Maicii Domnului pentru ca icoana să devină Odighitria. Iar Pruncul nu lipseşte, este alături ca Drept Judecător. Aflată înaintea Celui ce este Drept Judecător dar şi Fiul ei, ea este cea care i se adresează lui Dumnezeu cu apelativul Fiule! Prezenţa ei dă mărturie că Dreptul şi Atotputernicul Judecător este totodată şi cel ce pentru om a asumat stări de maximă fragilitate precum starea de prunc sau cea de victimă. El este „cel blând şi smerit cu inima", cel ce ascultă rugăciunea Maicii Sale.

Icoana *Sfântului Ioan Botezătorul* (anexa 13) a fost pictată pe un panou cu dimensiunile 1:2, o proporţie comună şi celoralte icoane din registrul Deisis, cu excepţia icoanei lui Hristos. Din punct de vedere tehnic, compoziţia a fost făcută pornind de la figuri geometrice precum pătratul şi semicercul (anexa 14). Potrivit lui Egon Sendler, iconograful a urmat, probabil următoarea modalitate de lucru:

trasând axa orizontală, obţine două pătrate şi centrele a două semicercuri. Axa verticală a compoziţiei este împărţită în trei şi se obţin trei pătrate caracteristice schemei tradiţionale şi în care se încadrează perfect silueta Sfântului Ioan Botezătorul. În pătratul superior se află bustul, a cărui înclinare este indicată de diagonală. Braţele Sfântului Ioan se ordonează pe latura bazei acestui pătrat. Pătratul median, cel mai încărcat compoziţional, este ocupat de mantia sfântului. Este interesant de observat cum pliurile din partea stângă subliniază verticala iar cele din partea dreaptă sunt uşor oblice, pregătind înclinarea capului. În pătratul inferior, gambele şi picioarele se află chiar pe axa verticală iar pliurile de pe genunchi urcă puţin spre spate. Acest fapt oferă siluetei sfântului un echilibru suplu care susţine gestul de respect şi veneraţie[148].

După chipul Maicii Domnului care exprimă dragoste maternă primenită agapic în jertfa Fiului ei, chipul lui Ioan Botezătorul este cel mai smerit şi mai milostiv din întregul registru. El este singurul

[148] Egon Sendler, *Icoana, imaginea nevăzutului*, traducere din limba franceză de Ioana Caragiu ş.a., editura Sophia, Bucureşti, 2005, p. 100.

personaj reprezentat desculţ – semn al ascetismului sever. Chipul său are trăsături ascetice, dar nici urmă de asprime. Dascălul pocăinţei şi Înaintemergătorul Domnului a fost aspru cu sine dar în rugăciunea lui pentru lume mijloceşte doar în numele milostivirii Celui ce ridică păcatul lumii – Mielul lui Dumnezeu. Spre Acesta se şi îndreaptă mâinile lui întinse în semn de rugăciune mijlocitoare. Mâinile sale fac un joc subtil. În vreme ce mâna stângă pare a traduce gestual cuvintele "Iată Mielul lui Dumnezeu, Cel ce ridică păcatul lumii" (Ioan 1; 29), mâna dreaptă, poziţionată mult mai în faţă decât stânga, este înscrisă pe o direcţie orizontală şi având palma deschisă, expusă oarecum, vederii. Or, dacă mâinile Maicii Domnului fac trimitere la maternitatea divină, palma deschisă a Înaintemergătorului trimite la botezul Domnului în Iordan de către Ioan. Aceiaşi palmă cu care a turnat atunci apă pe creştetul Mântuitorului, se înalţă acum către El în rugăciune. Este şi ceea ce subliniază o cântare liturgică din slujba Sfântului Ioan.

„Mâna ta care s-a atins de preacuratul creştet al Stăpânului şi prin al cărei deget pe Dânsul L-ai arătat nouă, înalţ-o către Dânsul pentru noi, Botezătorule, ca cel

ce ai îndrăzneală multă; pentru că mai mare decât toţi proorocii eşti mărturisit de Dânsul. Şi iarăşi, ochii tăi care au văzut pe Preasfântul Duh pogorându-Se în chip de porumb, ridică-i către Dânsul Botezătorule, milostiv nouă făcându-L. Şi vino de stai împreună cu noi, pecetluind cântarea şi începând Înaintepăznuirea"[149]

Prin aripile lor largi, înclinate şi ele către Hristos, ca şi întreaga lor statură, *arhanghelii Mihail* şi *Gavriil* (anexa 15 şi 16) potenţează la maximum centralitatea lui Hristos, subliniindu-se că *„de la El şi prin El şi întru El sunt toate"*(Romani 11; 35). În ceea ce priveşte autorul, cele două icoane au autori diferiţi. Icoana arhanghelului Gavriil dezvăluie un meşter iconograf deplin stăpân pe meşteşugul său al cărui stil este comun şi celorlalte icoane cu excepţia menţionată mai sus a icoanelor arhanghelului Mihail, apostolului Petru şi a celor două icoane ale sfinţilor militari, Gheorghe şi Dimitrie. În icoana arhanghelului Gavriil, meşterul nu s-a temut să abordeze cutele complicate ale veşmintelor care se ordonează riguros, subliniind o logică a interiorităţii

[149] Imn din slujba ceasului al IX-lea, ziua a cincea, Mineiul lunii Ianuarie, EIBMBOR, Bucureşti, 1997, pp. 115-116.

rugăciunii. Liniile ample ale cutelor se adună cuviincios într-un centru situat în mijlocul pieptului. Geometrizarea cutelor togii nu neagă, totuşi, materialitatea lor grea şi totodată spiritualizată prin geometrizare, o reuşită iconografică ce vorbeşte despre măiestria pictorului şi prin care se subliniază forţa interioară, „consistenţa" personajului reprezentat. Aceiaşi forţă se discerne în mişcarea uşoară de aducere a genunchiului drept în faţă. Cu totul altfel este înfăţişat arhanghelul Mihail. Toga lui are un desen uimitor de simplu ce contrastează izbitor cu somptuozitatea roşului întrebuinţat drept culoare. Liniile trupului trădează o anume stângăcie a iconografului. Aplecarea trunchiului nu are cuviinţa nobilă a arhanghelului Gavriil iar mişcarea de aducere în faţă a genunchiului stâng este nesigură. Privirea lui se îndreaptă senin, aproape copilăresc către faţa Mântuitorului în vreme ce privirea arhanghelului Gavriil, contemplativă, se îndreaptă undeva către picioarele Mântuitorului. Atât aceste elemente cât şi simetria aproape exactă a desenelor celor două icoane ne dau convigerea că un ucenic a pictat icoana arhanghelului Mihail.

În spatele celor doi arhangheli sunt aliniaţi *apostolii Petru* şi *Pavel* (anexa 17 şi 18). Deşi din punctul de vedere al măiestriei, icoana lui Petru este superioară celei reprezentând pe arhanghelul Mihail şi ea se presupune că este pictată de o altă mână decât cea a lui Teofan. Petru are un pergament închis în mâna stângă iar cu braţul drept arată către Hristos. Sfântul Pavel – icoană realizată de Teofan – ţine o carte cu ambele mâini. El nu arată spre Hristos. Rugăciunea lui este concentrată în privire.

Atât *Sfântul Vasile cel Mare* cât şi *Sfântul Ioan Gură de Aur* (anexa 19 şi 20) poartă cărţi în braţe – semn al mulţimii învăţăturilor lor. Doar Sfântul Vasile cel Mare face un gest discret de arătare către Hristos, gest estompat de faptul că mâna sa are ca fundal cartea.

Teofan Grecul este atent la personalizarea fiecărui chip, fiecărei staturi. El realizează plasticitatea acestor caracteristici individuale prin procedee variate: cu ajutorul liniilor, prin culoare, prin contraste de umbră şi lumină, prin intensitatea blicurilor. Cromatica icoanelor cinului constă din

culori dense, sonore, încărcate de dramatism[150]. El face combinaţii ale tonurilor de roz spre roşu cu albastruri intense, alburi, galbenuri – verzui, verde – smarald şi violeturi – rozalii. În icoana centrală, reprezentându-l pe Mântuitorul, majoritatea acestor culori se întâlnesc în combinaţii îndrăzneţe. Chipul lui Hristos se profilează pe fundalul nimbului de aur. Acest nimb auriu este încadrat de două ovale: unul verde – smarald şi altul albastru. Ele formează un nimb care este flancat de patru colţuri colorate în roşu aprins. Pe cantul cărţii se repetă tonul de albastru lapis – lazuli. Nuanţa de lapis – lazuli o întâlnim şi în icoana cu Maica Domnului. Maforionul acesteia este colorat într-un albastru – închis. La fel de remarcabile sunt şi combinaţiile coloristice din celelate icoane. Tunica galben – verzuie şi mantia de culoare verde – argintiu cu garnitura brun – aurie şi mantia vişinie cu pete albastre – alburii ale arhanghelului Gavriil, hitonul albastru cu garnitura violet – argintie şi mantia roză spre roşu ale arhanghelului Mihail, hitonul albastru şi mantia galben – verzuie a lui Petru, hitonul albastru şi mantia roz – violetă cu pete roz – albe şi albastre ale

[150] V.N.Lazarev, *Teofan Grecul...*, p. 150.

lui Pavel, omoforul alb şi sacosul albastru cu ornamente bleu – încis, roşii sângerii şi cu căptuşală roză spre roşu ale lui Ioan Gură de Aur, polistavrionul alb cu cruci de culoare vişinie şi omoforul alb –verzui cu cruci negre ale lui Vasile cel Mare – toate acestea dau mărturie despre geniul coloristic al lui Teofan.

Zugrăvind cinul *Deisis,* Teofan a făcut-o prin prisma experienţei şi personalităţii sale. Icoanele catedralei Bunei Vestiri păstrează încă spiritul general al picturilor murale din biserica Spas Preobrajanie şi neputând fi nicidecum atribuite unui meşter rus. Coloritul lor este dramatic, liniile sunt pline de forţă dar lipseşte acea copilărie şi simplitate fără urmă de încrâncenare caracteristică icoanei ruseşti. În al său *Deisis,* Teofan subliniază rugăciunea sfinţilor pentru neamul omenesc. Chipul lui Hristos are o anume nuanţă de severitate care va lipsi cu totul din icoanele lui Rubliov. Totuşi, nu putem fi de acord cu Victor Lazarev care crede că „întreaga concepţie care stă la baza cinului *Deisis* este determinată de coliziunea dramatică dintre Hristos neînduplecatul, nedispus să ierte pe nimeni, şi sfinţii

care-l imploră să fie milostiv"[151]. Chiar dacă nu are trăsăturile blânde ale icoanelor lui Rubliov (nelipsite nici ele de fermitate), Hristos din *Deisis*-ul lui Teofan nu este judecătorul neîndurător care trimite neîndurător păcătoşii în iad. Mâna lui binecuvintează, nu face nici un gest teatral. Deschiderea mâinii în semnul binecuvântării este mărturia susţinerii continue a făpturii de către Ziditorul şi Mântuitorul ei. „Deschizând Tu, mâna Ta, toate se vor umple de bunătăţi. Dar întorcându-ţi Tu faţa Ta, se vor tulbura; lua-vei duhul lor şi se vor sfârşi şi în ţărână se vor întoarce" (Psalmul 103; 29-30).

3.6.2. Interpretarea teologică a icoanelor praznicare de pe iconostasul catedralei Bunei Vestiri

Se poate spune că în forma clasică[152] (cu cinci rânduri), iconostasul descoperă „pe verticală", de sus în jos, etapele mântuirii prin prezentarea succesivă mai întâi a patriarhilor, profeţilor şi apoi a

---

[151] *Ibidem*, p. 156.

[152] Vezi interpretarea iconostasului după Leonid Uspensky, *La Théologie...*, pp. 251-253.

marilor sărbători creştine, Deisis-ul şi icoanele locale. În acelaşi timp, rândul icoanelor praznicare se constituie în revelarea pe orizontală, de la stânga la dreapta a principalelor etape ale activităţii pământeşti a Mântuitorului, prin care omul şi creaţia sunt restauraţi în harul Duhului Sfânt.

3.6.2.1. Icoana Naşterii Domnului (anexa 21)

Dacă în general, fiecare din icoanele praznicare constituie o expresie vizuală a învăţăturii de credinţă exprimată poetic în textele imnografice ale sărbătorii respective, despre icoana Naşterii Domnului putem spune şi că are o mai bogată substanţă epică, fapt datorat fără doar şi poate, numeroaselor detalii biblice aflate în Evanghelii. Icoana ne înfăţişează atât evenimentul Naşterii cât şi o perspectivă asupra consecinţelor acestui eveniment care a despărţit în două istoria lumii.

Naşterea lui Hristos „este o sărbătoare a re-creării lumii"[153]. Hristos este astfel cel de-al doilea Adam, care, paradoxal, este anterior celui dintâi. Or, dacă primul Adam a fost luat din pământ, fiind creat după chipul lui Dumnezeu, acum, al doilea Adam-

[153] Sfântul Grigorie Teologul, *Cuvântul 38*, P.G. 36, col. 316B.

Hristos, asumă firea omenească pentru a o crea din nou în Persoana Sa[154].

„Văzând Ziditorul pe omul pe care l-a zidit cu mâinile pierind, plecând cerurile S-a pogorât şi pe acesta, întrupându-Se din dumnezeiasca Fecioară, îl zideşte cu totul din nou, cu adevărat, că S-a preaslăvit"[155].

Înnoirea omului sfinţeşte întreaga lume care, atât în textele imnografice cât şi în icoană este arătată luând parte la bucuria evangheliei pentru că întreaga creaţie îşi redobândeşte sensul - transfigurarea ei eshatologică, *cer nou şi pământ nou* (II Petru, 3;13).

„ Betleeme, gătește-te : bine te împodobeşte, iesle; peşteră primeşte; că adevărul a venit, umbra a trecut şi Dumnezeu oamenilor din Fecioară S-a arătat, cel ce a luat chip precum suntem noi şi a îndumnezeit trupul.

---

[154] Din acest motiv prima dintre paremiile citite în cadrul vecerniei este un fragment din primul capitol al Facerii. Naşterea Domnului este o etapă a refacerii firii umane, şi a întregii creaţii. Căci, dacă prin căderea în păcat, lumea devine netransparentă şi alterabilă, pierzând energii ale Duhului, retrase de Dumnezeu însuşi, atunci prin Naştere, nu numai omul, ci şi lumea se împărtăşeşte de un suflu de viaţă nouă. Tocmai de aceea, primul capitol al Facerii va fi citit şi la sărbătoarea Botezului Domnului şi de asemenea, în Marea Sâmbătă a Săptămânii Patimilor, pentru că acestea sunt marile etape ale refacerii firii umane şi sfinţirii întregii creaţii.

[155] Mineiul lunii Decembrie, ed. cit., Utrenia Naşterii Domnului, *Stihiră* glasul I din canonul alcătuit de Cosma Melodul, p. 386.

Pentru aceasta Adam înnoindu-se, împreună cu Eva strigă: pe pământ bunăvoirea S-a arătat, ca să mântuiască neamul nostru" [156].

„Ce vom aduce Ţie, Hristoase? Că Te-ai arătat ca un om pe Pământ, pentru noi. Toată făptura cea zidită de Tine mulţumire Îţi aduce; îngerii cântarea, cerurile steaua, magii darurile, păstorii minunea, pământul peştera, pustiul ieslea, iar noi pe Maica Fecioară"[157].

Privind icoana, observăm că centrul de greutate este reprezentat de pruncul înfăşat şi culcat în iesle, având drept fundal[158] peştera întunecată în care S-a născut. Reprezentarea iconografică a naşterii lui Hristos într-o peşteră este o aluzie directă la profeţia proorocului Isaia: *„Poporul care locuia întru întuneric va vedea lumină mare şi voi, cei ce locuiaţi în latura umbrei morţii, lumină va străluci peste voi"*(Isaia, 9; 1). Hristos, „răsăritul cel de sus" străluceşte acolo unde plutea umbra morţii, adică în omul cel ce îşi întunecase şi des-figurase chipul divin.

---

[156] Sthiră din rânduiala ceasurilor săvârşită în Ajunul Naşterii Domnului, Mineiul lunii Decembrie, ed. cit. p. 359.

[157] Stihiră la Vecernia Naşterii Domnului, Mineiul lunii Decembrie, ed. cit., p. 377.

[158] Leonid Uspensky, Vladimir Lossky, *Călăuziri în lumea icoanei*, ed. Sofia, Bucureşti, 2003, p. 169.

„Pe cel după chip şi după asemănare, văzundu-l Iisus stricat din pricina călcării poruncii, plecând cerurile S-a pogorât şi S-a sălăşluit în pântecele Fecioarei fără schimbare, ca într-însul să înnoiască pe Adam cel stricat, care strigă: Slavă Arătării Tale, Izbăvitorul meu şi Dumnezeu"[159].

În icoană predomină bucuria darului ceresc, vestea cea bună adusă de îngeri: „vi s-a născut azi Mântuitor, Care este Hristos Domnul, în cetatea lui David"(Luca 2; 10). Icoana este, astfel, în consonanţă cu textele liturgice care aproape unanim teologhisesc bucuria venirii în trup a Fiului lui Dumnezeu. Cu alte cuvinte, evenimentul Naşterii este contemplat aproape exclusiv din perspectiva infinitei iubiri divine care prin actul Întrupării *apropie* Împărăţia cerurilor. Există însă şi texte liturgice, puţine la număr, care contemplă naşterea şi din perspectiva unui prezent metanoic. Creştinul este chemat să se situeze prin pocăinţă într-un raport existenţial direct cu realitatea venirii în trup a Logosului. Astfel, el

[159] Stihiră la Litia Praznicului Naşterii Domnului, Mineiul lunii Decembrie, ed. cit., p. 383.

poate accede la încredinţarea că nu doar o omenire vag abstractă L-a primit în grajd pe Dumnezeu, ci fiecare om, în măsura în care se lasă pradă patimilor, nu-i poate oferi (prin el însuşi) locaş vrednic Celui ce, potrivit imaginii din cartea Apocalipsei, bate la uşă, aşteptând (Apocalipsă 3; 20).

"Pe mine, cel ce am ajuns peşteră de tâlhari, arată-mă, Doamne, Cel ce în peşteră Te-ai născut, locaş al Tău şi al Tatălui şi al dumnezeiescului Tău Duh, ca să Te slăvesc întru toţi vecii"[160].

Aşa cum se poate vedea în stihira de mai sus, este vorba de o atitudine dinamică, în sensul că starea de cădere este asumată doar pentru a fi depăşită într-un act de împreună-lucrare cu El.

Peştera, ieslea şi scutecele despre care vorbesc textele liturgice (pe baza Evangheliei după Luca) şi care sunt înfăţişate şi de iconografie, sunt semne nemincinoase ale chenozei lui Dumnezeu. Sunt, totodată dovezile umanităţii Sale, dovezile asumării firii omeneşti cu toate slăbiciunile şi trebuinţele ei. Acesta este şi rostul reprezentării celor două moaşe

[160] Stihiră din cântarea a VIII-a a canonului Înaintepăznuirii, ziua a douăzeci şi treia, Mineiul lunii Decembrie, ed. cit. p. 333.

care, în partea din dreapta – jos a icoanei, îmbăiază pruncul, după rânduiala obişnuită în asemenea împrejurări.

„Cu scutecele Tale deslegi legăturile greşealelor şi cu multa sărăcie pe toţi îi îmbogăţeşti, îndurate; că venind în ieslea animalelor, izbăveşti pe oameni din răutăţi, Cuvinte al lui Dumnezeu, Cel ce eşti fără început"[161].

Prezenţa celor două animale în peşteră, lângă Prunc, sugerează faptul că Fiul lui Dumnezeu a luat condiţia umană decăzută, dominată de patimi [162]. Totodată, face trimitere la profeţia lui Isaia: „Boul îşi cunoaşte stăpânul şi asinul ieslea stăpânului său, dar Israil nu mă cunoaşte, poporul meu nu mă înţelege" (Isaia 1-3).

Aflat în centrul icoanei Pruncul apare ca fiind de sine stătător, *autonom*, pentru că El este Cel ce a avut iniţiativa Naşterii, ca unul ce este Dumnezeu - Fiul, Cel născut din Tatăl fără de început. Tradiţia iconografică răsăriteană a ştiut să sublinieze astfel şi

---

[161] Stihiră din Canonul Înaintepăznuirii, Mineiul lunii Decembrie, ed. cit., p. 297.

[162] "Omul fiind în cinste n-a priceput; alăturatu-s-a dobitoacelor fără de minte şi s-a asemănat lor" Ps. 8;21.

dumnezeirea lui Hristos. De aceea, Maica Domnului (spre deosebire de tradiţia apuseană unde este prezentată într-o atitudine de duioşie maternă) este înfăţişată stând culcată (poziţia lehuzei) cu spatele la prunc. Tâlcuirea acestei atitudini o găsim în textele liturgice, în care aflăm că şi ea se minunează de taina Naşterii celei mai presus de fire:

„Pentru ce te minunezi , Marie? Pentru ce te spăimântezi de ceea ce este întru tine? Iar Fecioara zice: Pentru că pe Fiul cel din veşnicie sub ani L-am născut, şi nu ştiu cum s-a făcut zămislirea Celui ce S-a născut...[163]" .

În icoană este prezent şi Iosif dar rolul lui este secundar în iconomia Praznicului. Din acest motiv el este rupt de grupul central, şi, aşezat într-un colţ al icoanei, pare frământat de îndoieli. Se pare că putem vedea aici influenţa evangheliei apocrife a lui Iacob unde diavolul rosteşte prin ciobanul Thyrsos: „Aşa după cum toiagul acesta uscat nu va putea în veci să mai aibă frunze, tot aşa un om bătrân nu poate zămisli prunc şi o fecioară nu poate să nască". Dacă

---

[163] Sedealna a doua de la Utrenia Naşterii Domnului, Mineiul pe Decembrie, ed. cit., p. 385.

aceasta ar fi tâlcuirea, atunci icoana dovedeşte realism istoric şi duhovnicesc şi nu ascunde îndoielile lui Iosif, aşa cum nici Scriptura şi nici textele liturgice nu o ascund:

„Când Iosif a fost rănit de întristare, Fecioară, plecând la Bethleem, ai zis către dânsul: pentru ce te mâhneşti şi te tulburi văzându-mă având în pântece, necunoscând în întregime înfricoşătoarea mea taină?..."[164].

Păstorii şi magii apar destul de frecvent în textele liturgice dedicate Naşterii. Ei ar putea fi priviţi ca două modele nicidecum antagonice de receptare a revelaţiei. În simplitatea lor, păstorilor le-a fost vestită Naşterea chiar de către îngeri în mijlocul vieţii lor zilnice de lucru (Luca 2; 9-18). În icoana lui Rubliov cele două grupuri sunt situate în partea dreaptă – sus. Apartenenţa îngerilor la lumea spirituală este redată (în afară de aripi) prin situarea lor de cealaltă parte a muntelui pe care păstorii îşi urmează ascensiunea. Din grupul de patru îngeri,

---

[164] Stihiră la Ceasul al IX-lea, ziua a douăzeci şi patra, Mineiul lunii Decembrie, ed. cit., p. 371.

unul se apleacă spre păstori, vestindu-le Naşterea. Nu este foarte clar în icoana lui Rubliov dacă păstorii au în mâini toiege păstoreşti sau fluiere. Este foarte posibilă cea de-a doua variantă deoarece în multe alte icoane ale naşterii Domnului, păstorii sunt reprezentaţi fluierând, o imagine de altfel prezentă şi în textul liturgic al sărbătorii unde (probabil nu fără o caldă adiere de umor), în mai multe stihuri sunt îndemnaţi: *„Păstori, mărturisiţi fluierând înfricoşătoarea minune"*.[165] Detaliul acesta al fluieratului este desigur o dezvoltare imnografică pe baza unei deducţii logice deoarece faptul în sine nu este relatat de evanghelişti. El lasă să transpară din textul liturgic asupra păstorilor blândă lumină a delicateţii divine. Altfel spus, dacă numai fluierând îşi pot exprima păstorii în chipul cel mai deplin bucuria *evangheliei*, atunci să fluiere. Textul imnografic dă mărturie că fluieratul lor nu este socotit mai prejos decât darurile magilor sau cântarea îngerilor.

Cu totul alta a fost calea urmată de magi. Ei erau oameni învăţaţi, oamenii de ştiinţă ai vremii de atunci, cărora le-a fost dat să descifreze în însăşi

---

[165] Stihiră de la Stihoavnă, ziua a douăzeci şi patra, Mineiul lunii Decembrie, ed. cit., p. 339.

structura cosmosului taina venirii „Celui ce S-a născut rege" (Matei 2;2) - Hristos. Căutând cu asiduitate adevărul în astre, au fost conduşi prin ele la Cel ce este Adevărul şi Viaţa. Troparul Praznicului reliefează minunat chipul în care, prin puterea Logosului întrupat, materialitatea creaţiei începe să grăiască despre raţionalitatea Creatorului:

„Naşterea Ta Hristoase, Dumnezeul nostru, răsărit-a lumii lumina cunoştinţei; că întru dânsa cei ce slujeau stelelor de la stea s-au învăţat să se închine Ţie Soarelui dreptăţii şi să Te cunoască pe Tine, Răsăritul cel de sus, Doamne slavă Ţie. "

Aşadar, cei ce slujeau stelelor de la stea s-au învăţat să cunoască Răsăritul cel de Sus. Devine astfel cu putinţă, ca *întru lumina cunoştinţei* (adusă de *Răsăritul cel de sus)* şi în măsura în care omul caută sensul ultim al lucrurilor, să descopere amprenta inefabilă a Ziditorului în fiecare segment al creaţiei (*„Dacă voi veţi tăcea, pietrele vor striga"* - Luca 19; 40).

3.6.2.2. Icoana Botezului Domnului (anexa 22)

Destul de deteriorată, icoana păstrează încă forța de expresie caracteristică iconografului. În mijlocul icoanei se află Hristos, stând în picioare, în poziție frontală. Apa Iordanului nu îi acoperă nici o parte a corpului ci se constituie ca un fundal de întuneric pe care se conturează luminos, trupul Domnului. Se reia astfel, tema peșterii, întâlnită în mai multe icoane praznicare. Ideea de peșteră este accentuată și de malurile abrupte ale Iordanului ale căror linii desenează un spațiu concav în care este „înghițit" Hristos. Atât Înaintemergătorul cât și Îngerii se pleacă înaintea Domnului în încercarea de a-l urma în smerenia Sa nemăsurată.

În fapt, în icoana Botezului Domnului contemplăm *Epifania* sau *Teofania*, adică *Arătarea Domnului (επιφανεια - apariție, arătare)*. În această zi, Mântuitorul, până atunci necunoscut, a fost mărturisit ca *Mesia* atât prin glasul lui Ioan, cât și prin glasul Tatălui din ceruri.

Iisus Hristos a fost botezat de către Ioan nu pentru că avea nevoie de pocăință, ci pentru a „împlini toată dreptatea" (Mt. 3, 15), pentru a asuma până la capăt condiția umană.

„Cel ce Se îmbracă cu lumina ca şi cu o haină, pentru noi a binevoit a Se face ca noi. Şi Se îmbracă astăzi cu apa Iordanului, nu El având trebuinţă de aceasta spre curăţire, ci lucrându-ne nouă în Iordan cea de a doua Naştere. O, minune: Hristos, Dumnezeu şi Mântuitorul sufletelor noastre, fără de foc topeşte şi zideşte din nou fără de sfărâmare şi mântuieşte pe cei ce se luminează întru Dânsul"[166].

Deşi Iisus S-a născut fără de păcat şi în mod liber, El transformă viaţa Sa într-o permanentă chenoză, o micşorare voluntară de a asuma pentru noi tot ce este al nostru. În acelaşi timp, prin Botezul Său, care preînchipuie moartea şi învierea Sa (Lc.12,50), El recreează întreg universul prin regenerarea energiei cosmice primordiale al cărui simbol este apa, deschizând drumul către naşterea cea de doua[167].

---

[166] Stihiră din Litia Praznicului Botezului Domnului, Mineiul lunii Ianuarie, ed. cit., p. 138.

[167] Pr. Prof. Dr. Ioan Bria, *Dicţionar de Teologie Ortodoxă*, EIBMBOR, Bucureşti, 1994, p. 146.

"Suferit-ai încă şi a Te boteza în Iordan de mâna robului, ca sfinţind firea apelor, Tu, Cel ce eşti fără de păcat, să ne faci nouă cale către naşterea cea de a doua, prin apă şi prin Duh şi să ne întorci pe noi la slobozenia dintâi"[168].

„Iată Mielul lui Dumnezeu, Cel ce ridică păcatul lumii" (Ioan I; 29), exclamă Ioan Înaintemergătorul iar icoana exprimă aceasta prin reprezentarea apelor Iordanului ca *întunericul unei peşteri* pe al cărei fundal se află, stând în picioare, Hristos. Cel Care a luat asupra Sa păcatele lumii „se acoperă de apele Iordanului" ca de întunericul unui mormânt. Până astăzi, botezul creştin închipuie moartea Domnului[169].

Deşi această icoană Îl arată pe Mântuitorul legat cu o pânză care Îi înfăşoară şoldurile, majoritatea icoanelor Îl înfăţişează gol, conform textelor slujbelor religioase. Şi aceasta subliniază chenoza Dumnezeirii Sale. „Se dezbracă Cel Care

[168] Rugăciune la Sfinţirea cea mare a apei, Mineiul lunii Ianuarie, ed. cit. p. 133.

[169] Leonid Uspensky, Vladimir Lossky, *op. cit.* p. 177.

îmbracă cerul cu nori"[170]. Arată în acelaşi timp şi scopul acestei chenoze, pentru că, dezbrăcându-Şi trupul, îmbracă astfel goliciunea lui Adam şi, împreună cu el, pe cea a întregii omeniri, în veşmântul slavei şi al nestricăciunii.

În această zi s-a revelat oamenilor adevărul dogmatic despre Dumnezeu întreit în Persoane.

„În Iordan botezându-te Tu, Doamne, Închinarea Treimii S-a arătat, că glasul Părintelui a mărturisit Ţie, Fiu iubit pe Tine numindu-Te, şi Duhul în chip de porumbel a adeverit întărirea Cuvântului, Cel ce Te-ai arătat, Hristoase Dumnezeule, şi lumea ai luminat, mărire Ţie"

Taina celor trei Persoane unite într-o singură Dumnezeire s-a manifestat în forme sensibile. Ioan Înaintemergătorul a auzit glasul Tatălui şi L-a văzut pe Duhul Sfânt în chip de porumbel confirmând acest glas - amândoi mărturisind că S-a arătat între oameni Fiul lui Dumnezeu în Persoana Celui

[170] Cântarea a VIII-a, Canonul Utreniei din ajunul praznicului, Mineiul lunii ianuarie, ed. cit., p. 97.

botezat. Aşa cum Hristos, mai târziu, a instituit Taina Euharistiei pe când sărbătorea Paştele iudaic, tot aşa, în acea zi, săvârşind actul spălării rituale stabilit de profeţi, a instituit Taina Noului Testament a Botezului[171].

Sfinţii Părinţi ai Bisericii explică arătarea Duhului Sfânt la Botezul Domnului în chip de porumbel prin analogie cu Potopul: aşa cum atunci lumea a fost curăţită de păcat prin apele Potopului, iar porumbelul a adus o ramură de măslin în Arca lui Noe, Sfântul Duh coboară în chip de porumbel ca să vestească iertarea păcatelor şi milostivirea lui Dumnezeu asupra lumii.

Ca să sfinţească apele pentru curăţirea şi înnoirea noastră, Cel Care a luat asupra Sa păcatele lumii „se acoperă de apele Iordanului". Iconografia exprimă aceasta prin reprezentarea Mântuitorului stând în picioare pe fundalul apei, *ca într-o peşteră*. Înţelegem că nu doar o parte, ci tot trupul Lui s-a scufundat ca semn al întrupării Lui, pentru că Botezul semnifică moartea Domnului[172].

---

[171] Leonid Uspensky, Vladimir Lossky, *op. cit*, p. 177.
[172] *Ibidem*, p. 178.

3.6.2.3. Icoana Întâmpinării Domnului (anexa 23)

Sărbătoare anuală a zilei în care Sfânta Fecioară Maria s-a suit la templul din Ierusalim, se serbează la 40 de zile după Naşterea Domnului.

Icoana subliniază tema *întâlnirii* lui Hristos, a întâmpinării lui de către dreptul Simeon. Pruncul, încă aflat în braţele Maicii Sale, este flancat de dreptul Simeon şi de proorociţa Ana. Simeon se află pe treapta de sus a scării templului de unde vine în întâmpinarea Pruncului, Cel care a venit „Arhiereu al bunătăţilor celor viitoare" (Evrei 9;11), şi Care, mai târziu „a intrat o dată pentru totdeauna în Sfânta Sfintelor, nu cu sânge de ţapi şi de viţei, ci cu însuşi sângele Său, şi a dobândit o veşnică răscumpărare" (Evrei 9; 11-12).

Nu este doar întâlnirea dreptului Simeon cu Mesia cel aşteptat ci întâlnirea noastră cu Dumnezeu prin bătrânul Simeon. Aşteptarea vechitestamentară îşi găseşte împlinirea prin bătrânul Simeon care, ajuns la cea mai adâncă bătrâneţe, a văzut în sfârşit ziua cercetării sale, L-a primit în braţe pe Dumnezeul său, fapt pentru care a şi fost numit „Primitorul de Dumnezeu".[173].

---

[173] L. Uspensky, V.Lossky, *op. cit.* p. 181.

Ca şi sărbătoarea Tăierii împrejur, Aducerea Pruncului Hristos la Templu ni-L arată pe „Cel Care a dat Legea împlinind cele ale Legii". Este consacrarea Unuia-Născut al lui Dumnezeu (Ieşire 13,2) şi jertfa Curăţirii Maicii, la patruzeci de zile după naşterea pruncului băiat. Relatarea evanghelică (Lc. 2; 22-39) a slujit drept bază atât pentru textul liturgic, cât şi pentru iconografia sărbătorii.

Tema Curăţirii Maicii este aproape uitată iar momentul central al sărbătorii devine „Întâmpinarea" lui Mesia.

"Să se deschidă astăzi porţile cerului, că luând început sub ani, Cuvântul Tatălui cel fără de început, nedespărţindu-Se de a Sa dumnezeire, ca un prunc, la patruzeci de zile, este adus de bunăvoie în Templul Legii, de Fecioara Maică, şi pe acesta în braţe Îl primeşte bătrânul..."[174]

Textele liturgice subliniază neîncetat adânca smerenie a Domnului:

---

[174] Stihiră la Vecernia Praznicului, Mineiul lunii Februarie, EIBMBOR, Bucureşti, 1976, p. 19.

"Cel vechi de zile, Care a dat de demult Legea lui Moise în Sinai, astăzi Prunc este văzut, şi după Lege, ca un Făcător al Legii, Legea plinind, în Templu este adus şi este dat bătrânului..."[175].

Atât textele liturgice ale Praznicului Întâmpinării Domnului cât şi icoana Praznicului exprimă bucuria făgăduinţei venirii Mântuitorului. În Simeon s-a concentrat evlavia vechi testamentară şi toată setea cea nestinsă a lumii iudaice după întâlnirea cu Hristos. Dintre oameni, numai lui i s-a prezis că nu va muri înainte să-L vadă cu ochii săi pe Hristos [176].

Tocmai din acest motiv, cuvintele bătrânului Simeon constituie o rugăciune des întrebuinţată a Bisericii, fiind şi una dintre cele trei „Cântări ale Noului Testament", şi cântându-se la fiecare vecernie, de-a lungul anului liturgic.

„Acum slobozeşte pe robul Tău, Stăpâne, după cuvântul Tău în pace, că văzură ochii mei mântuirea Ta pe care ai gătit-o înaintea feţei tuturor popoarelor, Lumină

---

[175] Stihiră la Litia Praznicului Întâmpinării Domnului, Mineiul lunii Februarie, ed. cit. p. 21.

[176] L. Uspensky, V.Lossky, *op. cit.* p 182.

spre descoperirea neamurilor şi slavă poporului Tău Israel" (Luca 2; 29-32).

3.6.2.4. Icoana Bunei Vestiri (anexa 24)

Este icoana a cărei caracteristică principală este bucuria. Comparabilă cu ea, din acest punct de vedere este icoana Naşterii Domnului. Ea arată „începutul mântuirii noastre".

„Astăzi este începutul mântuirii noastre şi arătarea tainei celei din veac. Fiul lui Dumnezeu Fiu Fecioarei se face, şi Gavriil darul bine îl vesteşte, pentru aceasta şi noi împreună cu dânsul Născătoarei de Dumnezeu să-i strigăm: Bucură-te, cea plină de dar, Domnul este cu tine"[177].

În icoana lui Rubliov, arhanghelul Gavriil este redat într-o atitudine dinamică. Picioarele îi sunt depărtate ca şi cum abia a venit şi nici nu s-a oprit din mers. Aripile poartă şi ele sugestia zborului abia încheiat. Totul în atitudinea lui sugerează mesagerul cel grabnic a împlini porunca Domnului. Semnul mesagerului este toiagul pe care îl poartă în mâna stângă, în timp ce dreapta o întinde drept către

---

[177] Troparul Bunei Vestiri, Vecernia mică a Praznicului, Mineiul lunii Martie, EIBMBOR, Bucureşti, 1967, p. 174.

Sfânta Fecioară, într-un gest care sugerează comunicarea veştii celei bune a cuprinderii ei în Iconomia divină pentru mântuirea omului.

Atitudinea Maicii Domnului este redată în toate icoanele Bunei Vestiri ca fiind una reţinută, rezervată chiar. Leonid Uspensky şi Vladimir Lossky remarcă faptul că, în general, icoana Bunei Vestiri scoate în evidenţă unul din cele trei momente ale evenimentului:

„Primul: apariţia Arhanghelului, salutarea lui, tulburarea şi frica Sfintei Fecioare. În această situaţie, ea se întoarce şi, în surpinderea ei, scapă din mâini fusul cu care torcea.

Al doilea moment: mirarea şi prudenţa Maicii Domnului, care sunt cu deosebire scoase în evidenţă în slujba sărbătorii, juxtapunând, după cum se întâmplă la Buna Vestire, începutul mântuirii noastre cu începutul căderii omului. Din cauza căderii strămoaşei noastre Eva, Fecioara Maria este prudentă şi nu primeşte de îndată vestirea extraordinară din lumea de dincolo, ci pomeneşte de legea naturală: „Cum va fi aceasta, de vreme ce eu nu ştiu de bărbat?" Icoana redă acest lucru prin gestul mâinii ei, pe care o ţine în dreptul pieptului,

cu palma întoarsă în afară – semn al uimirii şi al neacceptării.

În sfârşit, alte icoane înfăţişează momentul evenimentului – consimţirea Maicii Domnului. Aici, plecându-şi capul, îşi duce mâna la piept – gest al acceptării, al supunerii, care a hotărât soarta lumii: « Iată roaba Domnului. Fie mie după cuvântul tău! »[178].

Dar această evidenţiere a momentelor menţionate nu este o regulă generală şi multe icoane le combină înfăţişând, ca să spunem aşa, o sinteză a stării psihologice a Maicii Domnului"[179].

Icoana lui Andrei Rubliov face parte din cea de-a treia categorie. Sfânta Fecioară îşi pleacă uşor capul în semn de încuviinţare chiar pe direcţia razei cereşti, Mâna dreaptă este şi ea ridicată, având palma orientată paralel cu traiectoria razei. Raza porneşte de fapt, din ceea ce putem descrie ca fiind

---

[178] „În zilele facerii lumii, când Dumnezeu rostea puternicul şi dătătorul de viaţă cuvânt „Să fie", cuvântul Făcătorului a adus în lume făpturile. Dar în acea zi unică în viaţa lumii, când dumnezeiasca Maria a rostit scurtul şi supusul ei cuvânt „Fie", nu îndrăznesc să spun ce s-a întâmplat atunci – cuvântul făpturii L-a adus pe Făcătorul aici, jos, în lume" – Mitropolitul Filaret al Moscovei, *Predica a 23-a la Buna Vestire,* Moscova, 1874 , apud L. Uspensky, V.Lossky, *op. cit.* p 185.

[179] L. Uspensky, V.Lossky, *op. cit.* pp. 184-185.

„secţiunea tradiţională a unei sfere, simbolul cerurilor prea înalte"[180].

3.6.2.5. Icoana Învierii lui Lazăr (anexa 25)

Dacă alte icoane recurg la imagini simbolice în încercarea de a sugera realităţi inaccesibile percepţiei senzoriale, icoana Învierii lui Lazăr prezintă un eveniment concret la care au fost martori direcţi mulţi oameni. Este, aşadar o icoană ce poate fi caracterizată ca descriptivă. Fiecare detaliu este evocat cu grijă, fiind preluat din evanghelia după Ioan 11, 1-46.

Cu toată bogăţia de detalii concrete, icoana învierii lui Lazăr nu este, însă, doar o icoană descriptivă. Rubliov ştie să confere extraordinare valenţe teologice unui detaliu aparent insignifiant. Gesturile personajelor sale nu sunt convenţionale precum în alte icoane care tratează aceiaşi temă[181]. În gestul prosternării Mariei la picioarele lui Iisus, Rubliov adaugă cu subtilitate un element nou.

---

[180] *Ibidem*, p. 185

[181] A se compara, de pildă, icoana lui Rubliov cu o icoană de acelaşi tip de la mănăstirea Hurezi datând din 1694.

Maria, reprezentată din profil, este prosternată şi atinge cu obrazul drept piciorul desculţ al lui Iisus în vreme ce ochiul ei stâng rămâne deschis, contemplativ. Mişcarea ei de prosternare înaintea Domnului ce tocmai se descoperise ca Domn al vieţii şi al morţii, se adună şi se concentrează în privirea ochiului stâng care contemplă adâncimea insondabilă a tainei dumnezeişti. În felul acesta, mişcarea de prosternare a trupului este preluată de prosternarea lăuntrică a duhului şi proiectată în infinit.

Tema peşterii apare şi aici ca loc al morţii de unde Logosul înomenit al lui Dumnezeu cheamă la viaţă (El însuşi fiind viaţa) pe om.

„Lăcrimând ca un om pentru Lazăr, l-ai ridicat ca un Dumnezeu; întrebat-ai: Unde este îngropat mortul cel de patru zile?, adeverind, Bunule, înomenirea Ta".[182]

Icoana, mai ales cea a lui Rubliov, urmând textului evanghelic subliniază atât dumnezeirea cât şi umanitatea lui Hristos. Dumnezeirea este dovedită de minunea nemaivăzută a învierii unui mort intrat

---

[182] Cântarea a IV-a a canonului sărbătorii, Triod, EIBMBOR, Bucureşti, 1970, p. 447.

în putrefacţie. Pe de altă parte, dacă textul evanghelic reaminteşte umanitatea lui Hristos prin lacrima vărsată pentru Lazăr, icoana ne arată pe Maria lipindu-şi obrazul de piciorul desculţ al Mântuitorului. Este un gest de prosternare, de *alipire de viaţa – Hristos*, şi, în ultimă instanţă de încredinţare că săvârşitorul minunii este om în trup.

Precedând intrarea în Ierusalim şi Pătimirile Sale, învierea lui Lazăr este încredinţarea dumnezeirii lui Hristos, încredinţarea învierii Sale dar şi a celei de obşte, aşa cum troparul sărbătorii, ce aparţine şi praznicului Intrării în Ierusalim, subliniază:

„Învierea cea de obşte mai înainte de patima Ta încredinţându-o, pe Lazăr din morţi ai înviat, Hristoase Dumnezeule; pentru aceasta şi noi, ca pruncii, semnele biruinţei purtând, Ţie, Biruitorului morţii strigăm: Osana, Celui dintru înălţime, bine eşti cuvântat, Cel ce vii întru numele Domnului" [183].

3.6.2.6. Icoana Intrării în Ierusalim (anexa 26)

Din Evanghelia după Ioan ştim că motivul pentru care Hristos a fost întâmpinat de mulţime multă la intrarea în Ierusalim a fost învierea lui

[183] Troparul sărbătorii, Triod, ed. cit., p. 451.

Lazăr care avuse loc o zi mai înainte: „A doua zi, mulţime multă, care venise la sărbătoare, auzind că Iisus vine în Ierusalim, au luat ramuri de finic şi au ieşit întru întâmpinarea Lui şi strigau: Osana! Binecuvântat este Cel ce vine întru numele Domnului, Împăratul lui Israel!"(Ioan 12; 12-13). Simbol al bucuriei dar şi al sărbătoririi unei biruinţe, ramura de finic este, aşadar, şi semn de întâmpinare pentru războinicii biruitori. Hristos este întâmpinat ca biruitor al morţii. În icoană este subliniată întâmpinarea lui ca Împărat a cărui „Împărăţie nu este din lumea aceasta" (Ioan 18; 36) prin prezenţa copiilor care au rolul cel mai activ din întregul tablou (despre ei spusese Hristos că „a unora ca aceştia este Împărăţia cerurilor" -Matei 19, 14 - şi avertizase că „de nu vă veţi întoarce şi nu veţi fi precum pruncii, nu veţi intra în împărăţia cerurilor"- Matei 18, 3). Ei aştern haine pe cale şi tot ei, urcaţi în finic, taie ramuri de întâmpinare. Aceasta, deşi Evanghelia după Matei nu dă detalii exacte în acest sens[184]: „Şi cei mai mulţi din mulţime

[184] Detaliul îl aflăm în Evanghelia apocrifă a lui Nicodim, *Evanghelii Apocrife*, traducere, studiu introductiv, note şi prezentări de Cristian Bădiliţă, ediţia a IV-a, Polirom, 2007, p. 194.

îşi aşterneau hainele pe cale, iar alţii tăiau ramuri din copaci şi le aşterneau pe cale" (Matei 21,8).

Ultima din grupul icoanelor pictate de Andrei Rubliov, icoana Intrării în Ierusalim urmăreşte aceiaşi aplecare către gestul calm, de majestate şi blândeţe nepământeană. Hristos se află, ca de fiecare dată, în centrul imaginii, aşezat pe mânzul asinei ca pe un tron. Este poziţia care arată asumarea slujirii, nu a stăpânirii, aşa cum ar s-ar fi dedus din poziţia clasică a călăreţului. Dacă la această poziţie clasică a călăreţului s-ar mai adăuga şi încălecarea nu a unui asin ci a unui cal, am avea imaginea clară a conducătorului politic. Aşezându-se pe un asin, Hristos plineşte profeţia lui Zaharia[185] şi face clar mesajul său non-politic. Aspectul acesta este subliniat în icoană şi de privirea şi faţa lui Hristos orientate nu spre locuitorii Ierusalimului care îl întâmpină ci întoarse spre grupul de Apostoli din spate dintre care Ioan este singurul care Îl priveşte. Mişcarea de întoarcere a lui Hristos către Ioan este subliniată şi potenţată de către primul dintre apostolii

[185] Zaharia 9; 9: „Bucură-te foarte, fiica Sionului, veseleşte-te, fiica Ierusalimului, căci iată Împăratul tău vine la tine drept şi biruitor; smerit şi călare pe asin, pe mânzul asinei" .

ce îl urmează, Petru. Şi el rupe ritmul procesiunii de la stânga la dreapta prin întoarcerea şi fixarea privirii asupra apostolului Ioan aflat lângă el şi îmbrăcat mantie roşie[186]. Cu ochii aţintiţi asupra Mântuitorului, Ioan pare a deţine tâlcul acestei intrări fastuos – smerite. El îşi va pleca la Cina cea de Taină, capul pe pieptul lui Hristos şi tot el nu îl va părăsi pe cruce.

Drumul spre Ierusalim este drumul spre jertfă şi prefigurează biruinţa finală asupra morţii: „Acum este judecata acestei lumi; acum stăpânitorul lumii acesteia va fi aruncat afară, iar Eu când Mă voi înălţa de pe pământ la cer, îi voi trece pe toţi la Mine" (Ioan 12, 31-32). Aceasta, însă, Mântuitorul o poate spune doar celor apropiaţi, apostolilor. De aceea este şi întors spre ei. Însă „pentru iudei este lucru greu de înţeles: primindu-L pe atotputernicul Biruitor al morţii, pe „proorocul din Nazaretul Galileii" (Mat.21,11), ei se aşteptau să împlinească profeţiile întemeind Împărăţia lui Israel pe pământ, adică să-i învingă pe duşmani prin desfiinţarea lor fizică. În

[186] Îmbrăcat în mantie roşie este şi în icoana Cinei celei de taină în care se pleacă pe pieptul lui Hristos, şi de asemnea, în icoana Răstignirii, şezând de-a stânga crucii.

realitate a fost invers: biruința asupra dușmanilor lui Israel se pregătea prin mântuirea lor spirituală"[187]. Este ceea ce și textele liturgice subliniază:

„Îngropându-ne împreună cu Tine prin botez, Hristoase Dumnezeul nostru, vieții celei fără de moarte ne-am învrednicit cu Învierea Ta, și cântând, grăim: Osana, Celui dintru înălțime, bine ești cuvântat Cel ce vii întru nimele Domnului."[188]

Bucuria și veselia copiilor care I-au ieșit Mântuitorului în întâmpinare fără vreun gând de a obține putere pământească, contrastează, în slujba acestei sărbători, cu bucuria *„mulțimii de iudei"* care așteaptă puterea pământească: *„...pruncii te-au lăudat cu dumnezeiască cuviință*[189]*, iar iudeii Te-au hulit cu fărădelege"*[190].

---

[187] L. Uspensky, V.Lossky, *op. cit.* p. 191.

[188] Stihiră pe glasul al IV-lea din slujba Utreniei, Duminica Floriilor, Triod, ed. cit., p. 464.

[189] De aceea, în această zi, Biserica binecuvântează ramuri de copac și îi cheamă pe credincioși să Îl întâmpine împreună pe Mântuitorul, care se îndreaptă spre jertfire, nu așa cum L-au întâmpinat iudeii, ci cum au făcut-o *„pruncii purtători ai semnului biruinței"*.

[190] Stihiră la Stihoavna Vecerniei Mari a Praznicului, Triod, ed. cit., p. 463.

3.6.2.7. Icoana Cinei celei de Taină (anexa 27)

Această icoană îl arată pe Prohor de Gorodeţ drept un iconograf desăvârşit. Merită să insistăm asupra structurii acestei icoane care înscrie cercul în pătratul de la bază (anexa 28). Astfel, dacă se trasează un cerc cu centrul A şi rază AB, obţinem punctul D. După care, pornind de la intersecţia F a diagonalelor pătratului ABDC, trasăm un cerc de rază FG egală cu jumătate din lungimea bazei, şi un al doilea cerc trecând prin punctul E, punctul de intersecţie al sferturilor de cerc cu centrele A, B şi raze egale cu AC şi BD. Aceste două cercuri cuprind pe Hristos şi Apostolii Săi adunaţi pentru oficierea Euharistiei[191].

Aşa cum arată Michel Quenot, „Cina cea de Taină nu intră în ciclul celor douăsprezece Praznice dar le include"[192]. Într-adevăr, le include aşa cum Sfânta Liturghie include toate praznicele prin recapitularea întregii opere de Răscumpărare săvârşite de Mântuitorul Hristos. Preluând „porunca

---

[191] Egon Sendler, *op. cit.*, p. 107.

[192] Michel Quenot, *Învierea şi Icoana*, traducere şi prefaţă Pr.Dr.Vasile Răducă, ed. Christiana, Bucureşti, 1999, p. 186.

mântuitoare" dată de Domnul la Cina cea de Taină („Aceasta să faceţi întru pomenirea Mea!" Luca 22; 19), Biserica extinde recapitularea anamnetică: „Aducându-ne aminte, aşadar, de această poruncă mântuitoare şi de toate câte s-au făcut pentru noi: de Cruce, de Mormânt, de Învierea cea de-a treia zi, de Înălţarea la cer, de Şederea cea de-a dreapta Tatălui, de cea de-a doua şi slăvită Venire a Ta, ale Tale dintru ale Tale, Ţie-Ţi aducem de toate şi pentru toate"[193].

Icoana lui Prohor de Gorodeţ prezintă apostolii adunaţi cu Hristos în jurul unei mese ce va deveni prima euharistie. Trimiterea euharistică este evidentă prin plasarea în centrul mesei a unui singur vas de forma unui potir. Masa este rotundă, semn al comuniunii de iubire pe care Hristos o şi subliniază chiar la această cină: „De acum nu vă mai zic slugi, că sluga nu ştie ce face stăpânul său, ci v-am numit pe voi prieteni, pentru că toate câte am auzit de la Tatăl Meu vi le-am făcut cunoscute" (Ioan 15; 15). Pentru a înţelege icoana, ne putem ajuta în primul rând de textul evanghelic care descrie scena:

---

[193] Rugăciune din Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, *Liturghier*, EIBMBOR, Bucureşti, 2000, p. 162.

„Iar când s-a făcut seară, a şezut la masă cu cei doisprezece ucenici. Şi pe când mâncau, Iisus a zis: Adevărat grăiesc vouă, că unul dintre voi Mă va vinde. Şi ei, întristându-se foarte, au început să-I zică fiecare: Nu cumva eu sunt, Doamne? Iar El, răspunzând, a zis: Cel ce a întins cu Mine mâna în blid, acela Mă va vinde. Fiul Omului merge precum este scris despre El. Vai, însă, acelui om prin care Fiul Omului se vinde! Bine era de omul acela dacă nu se năştea. Şi Iuda, cel ce L-a vândut, răspunzând a zis: Nu cumva sunt eu, Învăţătorule? Răspuns-a lui: Tu ai zis" (Matei 26; 20-25).

Aşadar, Apostolii, aşezaţi cu cuviinţă în jurul mesei vorbesc între ei, fiecare punându-şi întrebarea: „Nu cumva sunt eu?". Vorbirea unuia către celălalt este inspirată din Marcu 14; 18-19 [194]. Apostolul Ioan se află lângă Hristos iar poziţia sa ne reaminteşte propria sa descriere evanghelică a cinei: „Iar la masă era rezemat la pieptul lui Iisus unul dintre ucenicii Lui, pe care-l iubea Iisus" (Ioan; 13, 23). Icoana lui

[194] Marcu 14; 18-19: „Pe când şedeau la masă şi mâncau, Iisus a zis: Adevărat grăiesc vouă că unul dintre voi, care mănâncă împreună cu Mine, Mă va vinde. Ei au început să se întristeze şi să-I zică, unul câte unul: Nu cumva sunt eu?"

Prohor de Gorodeţ merge mai departe şi face din poziţia lui Ioan o trimitere euharistică. Astfel, reprezentarea lui Ioan poate fi înţeleasă atât ca o rezemare de pieptul lui Iisus dar şi ca o prosternare contemplativă în aşteptarea împărtăşirii de către Însuşi Hristos. Hristos pare a ţine în mână o părticică euharistică. Cei doi apostoli din dreapta Lui sunt singurii din grup care mai au în mâini ceva asemănător, deci, ceva ce au primit deja din mâna lui Hristos. Apostolul Ioan este pe punctul de primi părticica euharistică, fapt susţinut şi de palmele deschise în afară care exprimă şi o atitudine de evlavie profundă. De altfel, se pare că iconograful a vrut să facă din Ioan chipul evlaviei adânci înaintea împărtăşirii. Acest fapt este întărit şi de imaginea lui Iuda pe care Prohor îl oferă ca antimodel, sau ca pildă de împărtăşire cu nevrednicie. Poziţiile celor doi urmează o anume simetrie: aceiaşi aplecare adâncă, acelaşi profil dar asemănările se opresc aici. Ioan este într-o atititudine euharistică, de mulţumire şi doxologie. Mâinile sale nu se întind după părticica euharistică ci sunt oprite în aşteptare. Este aici, probabil şi o trimitere la o rugăciune euharistică, rugăciunea din timpul cântării heruvimice: „Tu eşti

Cel ce aduci şi Cel ce Te aduci, Cel ce primeşti şi Cel ce Te împarţi, Hristoase, Dumnezeul nostru (...)". Ochiul larg deschis al lui Ioan priveşte undeva „în gol", fiind deschis de fapt unei realităţi infinite şi nevăzute[195].

Chiar dacă postura sa fizică este foarte apropiată de postura lui Ioan care, reamintim, este pe cale să primească pâinea euharistică din mâna lui Hristos, Iuda apare ca *nefiind într-o atitudine euharistică.* El nu mulţumeşte, nu contemplă, nu slăveşte. Euharistia nu este pentru el un dar divin ci un drept pe care nu întârzie să şi-l revendice, întinzind singur mâna după ea. Privirea lui nu este contemplativă precum a lui Ioan ci se fixează scurt la capătul braţului său.

3.6.2.8. Icoana Răstignirii (anexa 29)

Se remarcă prin echilibrul şi simetria compoziţiei. Crucea lui Hristos răstignit aproape atinge cadrul icoanei. Lemnul crucii este înfăţişat ca fiind gros, culoarea închisă accentuându-i

[195] Această privire contemplativă a apostlului Ioan o vom regăsi în mai multe icoane praznicare ale iconostasului catedralei Bunei Vestiri.

masivitatea. Este un mijloc subtil de a sugera pătimirile lui Hristos, *greutatea* Crucii. Chiar dacă în tradiția bizantină Crucea este privită din perspectiva Învierii, întregul cortegiu de suferințe al Crucii nu este nici negat, nici uitat. Pe fondul de aur al icoanei, masivitatea întunecată a Crucii este mărturia puternică a asumării suferinței și morții[196]. Aceasta, deoarece „biruința Învierii a fost, totuși, precedată de suferința Crucii; (...) jăratecul dumnezeirii stă ascuns sub cenușa dumnezeirii aflată în moarte"[197]. Pe de altă parte, masivitatea greoaie a Crucii este îmblânzită de ușoara arcuire a trupului zvelt al Domnului, ca și de culoarea mult mai deschisă decât a Crucii – un brun roșcat. El este orientat spre Maica Sa, cu care de altfel, a și vorbit fiind pe Cruce. Icoana are puține personaje. În partea dreaptă a Domnului se află Maica Domnului și una dintre femeile mironosițe. Maica Domnului ridică brațul drept către Hristos într-un gest oprit parcă la jumătate. Este

---

[196] Spre deosebire de reprezentări apusene ale Răstignirii unde insistența asupra realității morții Domnului pe Cruce duce la o împotmolire în dolorismul crucii fără perspectiva senină a Învierii – vezi tabloul lui Matthias Grünewald. În icoana bizantină crucea este *și* o realitate dură dar mai ales puntea către Înviere căreia îi devine deja transparentă.

[197] Irineu Slătineanul, *Iisus Hristos sau Logosul înomenit*, Ed. România creștină, București, 1998, p. 95.

momentul ei de sfâşiere lăuntrică proorocit de Simeon: „Şi prin sufletul tău va trece sabie (...)" (Luca 2; 35). De cealaltă parte a Crucii, Ioan Evanghelistul păstrează aceiaşi poziţie a capului şi aceiaşi privire din icoana Schimbării la Faţă. În ambele icoane el contemplă cu uimire taina Dumnezeului întrupat pentru mântuirea omului. În spatele său, sutaşul Corneliu pare a da mărturia consemnată de evanghelistul Matei: „Iar sutaşul şi cei ce împreună cu el păzeau pe Iisus, văzând cutremurul şi cele întâmplate, s-au înfricoşat foarte, zicând: Cu adevărat, Fiul lui Dumnezeu era Acesta !"(Matei, 27; 54). El face gestul cel mai teatral, ca unul ce nu cunoaşte adâncimea tainei lui Dumnezeu. Pe fondul gestului său atât de elocvent, cumineţenia atitudinii contemplative a lui Ioan reiese cu mai multă pregnanţă.

Tema peşterii este prezentă. „Biruinţa asupra morţii şi a iadului este simbolizată printr-o cavernă care se deschide la piciorul Crucii, sub vârful pietros al Golgotei, piatra care a crăpat în momentul morţii lui Adam care, „după părerea unora", spune Sfântul

Ioan Hrisostom[198], ar fi fost îngropat sub Golgota – „locul Căpăţânii" (Ioan 19; 17). Dacă tradiţia iconografică a preluat acest detaliu, provenit din izvoare apocrife, este pentru că el a servit la evidenţierea înţelesului dogmatic al icoanei Răstignirii: mântuirea primului Adam prin sângele lui Hristos, Noul Adam, Care S-a făcut om ca să mântuiască neamul omenesc"[199].

3.6.2.9. Icoana Punerii în mormânt (anexa 30)

Din punct de vedere compoziţional, Icoana Punerii în mormânt este doar o variantă modificată a Icoanei Răstignirii. Tehnic vorbind, s-a modificat doar situarea în plan. Zidurile Ierusalimului alcătuiesc fundalul, Crucea, la fel de masivă, stă înfiptă în Muntele Căpăţânii. O dată cu tema peşterii, observăm, însă, o diferenţă. În esenţă este aceiaşi peşteră din icoana Răstignirii, numai că dacă acolo, ea circumscria în întuneric craniul lui Adam, acum peştera este goală. Or, aceasta este deja o trimitere clară la icoana imediat următoare, a Pogorârii la iad,

---

[198] Despre Sfântul Ioan, *Omilia 85*, I, P.G. 59, col. 459, apud. L. Uspensky, V.Lossky, *op. cit.* p. 195.

[199] L. Uspensky, V.Lossky, *op. cit.* p. 196.

în care Hristos ridică din iad pe Adam şi Eva. În chip simbolic, craniul lui Adam dispare din caverna deschisă sub cruce, sugerând faptul că el nu se mai află în iad. Tot în acest context al simbolismului peşterii, trebuie înţeleasă şi poziţia mâinii stângi a lui Hristos, pe care Ioan o ridică şi, plecându-se, o lipeşte de obraz. Un gest de plângere dureroasă care dobândeşte sens pascal: mâna lui Hristos se profilează pe întunericul peşterii. Din această peşteră, în icoana imediat următoare, a Pogorârii la iad, Îl va scoate pe Adam cu mâna Sa.

Deşi are mai multe personaje decât Icoana Răstignirii, icoana îşi păstrează unitatea şi echilibrul compoziţional prin orientarea tuturor persoanjelor către Hristos. Centralitatea lui Hristos este astfel subliniată prin arcurile de cerc descrise de siluetele încovoiate ale celor trei personaje care îmbrăţişează trupul lui Hristos, mort şi întins pe patul de piatră al mormântului. Sprijinindu-I capul cu mâna dreaptă, Maica Domnului îşi lipeşte buzele de obrazul Fiului ei. Durerea ei este concentrată în privirea orientată în gol. Cu excepţia lui Hristos, ea este singura care are aureolă, fapt care subliniază deznădejdea totală de

care erau cuprinşi ucenicii, ei neînţelegând încă jertfa lui Hristos şi văzând moartea lui ca un eşec. Aplecându-se a săruta mâna lui Hristos, trunchiul lui Ioan se înscrie pe o linie orizontală, paralelă cu linia trupului Domnului. Mişcarea sugerează durerea atroce care îl înconvoaie. Aflat la picioarele Domnului, Iosif îi sărută picioarele încovoiat de durere, potenţând în acest fel gestul lui Ioan, subliniind centralitatea lui Hristos şi intensitatea durerii tuturor personajelor. În spatele lui Iosif, Nicodim, uşor aplecat şi el către trupul lui Hristos, cu dreapta arată spre crucea de pe care tocmai a fost coborât Hristos şi al cărei sens nu îl înţelege. Aceiaşi manifestare a durerii înaintea crucii Domnului al cărei sens nu îl înţeleg, o arată şi grupul de mironosiţe din spatele Maicii Domnului. De la stânga la dreapta, prima mironosiţă face un gest reţinut cu braţul orientat în direcţia crucii. Gestul ei este preluat şi amplificat de femeia alăturată care ridică sus braţul drept în direcţia crucii, având palma deschisă ca semn nu al protestului ci al deznădejdii. Ambele femei, deşi arată spre cruce, privesc către Hristos cu capetele uşor plecate. Cea de-a treia

mironosiţă nu arată spre cruce cu braţul dar priveşte spre ea cu durere amplificată de mâna dusă la obraz.

Icoana răstignirii este icoana în care, deşi greutatea şi calvarul crucii sunt perceptibile, totuşi, nu au întâietate, ci este prevestită deja bucuria Învierii şi faptul că „sfânta Cruce este organul binecuvântării şi al sfinţeniei"[200].

3.6.2.10. Icoana Pogorârii la iad (anexa 31)

În tradiţia iconografică răsăriteană sunt recunoscute două tipuri de icoane ale Învierii Domnului: Pogorârea la iad şi Mironosiţele la mormânt. Nimeni nu L-a văzut pe Hristos înviind din mormânt ceea ce face ca momentul istoric să fie nereprezentabil[201]. În Pe iconostasul catedralei Bunei

---

[200] Pr. Prof. Dr. Konstantinos Karaisaridis, *Semnificaţia Sfintei Cruci*, în Analele Universităţii din Craiova, anul IV, nr. 4/1999, ed. Universitaria, Craiova, p. 89.

[201] În iconografia ortodoxă veche subiectul învierii Domnului din mormânt se găseşte doar în miniaturile manuscriselor şi chiar şi atunci foarte rar, ca de pildă în Psaltirea Chludov ce datează din secolul al IX-lea, ca o ilustraţie la versetul 19 din Psalmul 9: „Scoală-Te, Doamne..., să fie judecate neamurile înaintea Ta!" (vezi L. Uspensky, V.Lossky, op. cit. p. 200). Larga popularitate pe care a dobândit-o aceast tip de reprezentare a Învierii, începând cu epoca Renaşterii, în Apus şi răspândindu-se în Răsărit, denotă mutarea accentului de pe *taină* pe *spectacol*. Aceasta, cu atât mai mult cu cât evanghelia mărturiseşte despre soldaţii înspăimântaţi la vederea îngerului care doboară piatra şi nu la vederea Domnului înviat. De remarcat că în miniatura din

Vestiri se află icoana Pogorârii la iad. Ea este, după cum se va dovedi în continuare, prezentată ca un eveniment extratemporal. Temeiul biblic al acestei reprezentări îl constituie un verset din epistola I-a a Sfântului Apostol Petru: „omorât fiind cu trupul, dar viu făcut cu duhul, cu care S-a coborât şi a propovăduit şi duhurilor ţinute în închisoare" (I Petru 2; 18-19). Tradiţia liturgică a bisericii este, de asemenea, bogată în mărturisirea pogorârii lui Hristos la iad cu trupul:

„Pogorâtu-Te-ai în cele mai de jos ale pământului şi ai sfărâmat încuietorile cele veşnice, care ţineau pe cei legaţi, Hristoase; iar a treia zi, ca şi Iona din chit, ai înviat din mormânt"[202].

---

psaltirea deja amintită mai sus, se remarcă şi atitudinea mult mai rezervată a reprezentării Învierii. Popularitatea de care continuă să se bucure această reprezentare a Învierii în spaţiul răsăritean nu este un semn de sănătate spirituală. Vorbind despre această reprezentare necanonică a Învierii Domnului, Michel Quenot afirmă: „Naturalismul şi sentimentalismul scenei din icoanele renascentiste contrastează în chip superficial cu hieratismul şi sobrietatea icoanei canonice. Dacă, totuşi, imaginea aceasta religioasă are mai puţine consecinţe în Biserica Romei, dată fiind lipsa de legătură între icoană şi liturghie în confesiunea catolică, în schimb, ea nu-şi poate afla în nici un fel locul într-o Biserică Ortodoxă dreptmăritoare, chiar dacă obişnuinţa îi face pe numeroşi credincioşi să o primească, fără să-şi facă prea multe griji" (Michel Quenot, *Sfidările Icoanei*, traducere din limba franceză de Dora Mezdrea, editura Sofia, Bucureşti, 2004, pp. 97-98).

[202] Irmosul cântării a VI-a din Canonul Învierii, Penticostar, EIBMBOR, Bucureşti, 1999, p. 18.

Tema peşterii apare iarăşi în această icoană, de data aceasta sugerând locul prin excelenţă al morţii şi întunericului – iadul. Hristos este în picioare, pe buza prăpastiei iadului ale cărui uşi apar sfărâmate şi pe punctul de a se prăvăli în abis. Din acel abis deja drepţii au fost scoşi la lumină prin prezenţa lui Hristos. În prim plan, de-a dreapta şi de-a stânga lui Hristos, îngenunchiaţi, Adam şi Eva. Ca semn al aşteptării încordate, Adam îşi ridică ambele mâini către Hristos care îl ridică apucându-l de mâna stângă[203]. Eva îşi ridică şi ea mâinile acoperite de veşmânt, semn tradiţional bizantin al respectului. Michel Quenot observă că „Iisus Hristos este caracterizat în icoana *Pogorârii la iad* printr-o dublă mişcare: una descendentă şi una ascendentă. Cea descendentă este sugerată de pulpana veşmântului Său (...) care flutură în sus; mişcarea ascendentă se face văzută prin intermediul mâinii, care se înalţă, şi prin curbura picioarelor, ce conferă un fel de impuls

[203] În fresca Pogorârii la iad din biserica Karie Djami din Constantinopol, ca semn al „şocului de viaţă" transmis lui Adam prin atingerea de Hristos, veşmântul său cenuşiu, tern ca un giulgiu învechit, începe să capete culoare pe faldurile braţului apucat de Hristos.

restului trupului"[204]. În afara protopărinţilor mai există în icoană două grupuri de personaje. În colţul din stânga sus, cu o tichie frigiană pe cap, asemenea profeţilor, este Moise ca unul ce fost martor al primului Paşte, la ieşirea din Egipt. Tot în planul al doilea al grupului dar mai aproape de Hristos este Ioan Înaintemergătorul, ultimul dintre profeţii Vechiului Testament. Despre el spune textul liturgic al sărbătorii sale:

„Mărita tăiere a Înaintemergătorului, rânduială dumnezeiască a fost, ca şi celor din iad să propovăduiască venirea Mântuitorului (...)." [205]

Tot în grupul din dreapta Mântuitorului, în prim plan se află două personaje încoronate, strămoşii după trup ai Mântuitorului, David şi Solomon. Uimitor este faptul că în stânga lui Hristos, în prim plan şi exact în spatele Evei, este reprezentat Sfântul Apostol Pavel. Acest fapt demonstrează o dată în plus caracterul icoanei de imagine

---

[204] Michel Quenot, *Sfidările Icoanei*, traducere din limba franceză de Dora Mezdrea, editura Sofia, Bucureşti, 2004, p. 90.

[205] Condac la Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul, Mineiul lunii August, EIBMBOR, 1974 p. 315.

eshatologică ce transcende spaţiul şi timpul. Din punct de vedere cronologic, Sfântul Pavel nici nu venise la credinţă în momentul învierii lui Hristos.

În mâna stângă a Mântuitorului se poate distinge un sul mic – simbol al propovăduirii în iad a Învierii. Silueta Sa se profilează pe o serie succesivă de arcuri de cerc concentrice care, foarte luminoase către margini, se întunecă progresiv către centru, sugerând „întunericul orbitor" de care vorbeşte Dionisie Areopagitul.

„Pogorârea la iad a fost ultimul pas pe care l-a făcut Mântuitorul pe drumul chenozei Sale. Prin însuşi faptul coborârii în « adâncurile pământului », El ne-a deschis nouă calea spre cer. Slobozindu-l pe Adam cel bătrân şi o dată cu el întreaga omenire din sclavia celui care este întruparea păcatului, a întunericului şi morţii, a pus temelia unei noi vieţi pentru cei ce s-au unit cu Hristos într-o nouă omenire renăscută. Astfel, învierea spirituală a lui Adam este reprezentată în icoana Pogorârii la iad ca simbol al viitoarei învieri a trupului, al cărei prim rod a fost Învierea lui Hristos. De aceea, deşi exprimă sensul evenimentului comemorat în

Sâmbăta Mare, şi este scoasă la închinare în acea zi, această icoană este şi se numeşte icoană pascală, ca prefigurare a apropiatei sărbători a Învierii lui Hristos şi, prin urmare, a viitoarei învieri a morţilor"[206].

3.6.2.11. Icoana Înălţării Domnului (anexa 32)

Este icoana „plinirii iconomiei" începută cu Naşterea şi continuată cu Patima, Moartea şi Învierea Sa.

„Plinind iconomia cea pentru noi şi cele de pe pământ unindu-le cu cele cereşti, Te-ai înălţat întru slavă, Hristoase, Dumnezeul nostru, de unde nicicum nu Te-ai despărţit, ci, rămânând nedepărtat, strigi celor ce Te iubesc pre Tine: Eu sunt cu voi şi nimeni împotriva voastră"[207].

În icoană „grupul de apostoli cu Maica Domnului la mijloc este moştenirea Mântuitorului, câştigată cu Sângele Lui – Biserica, pe care fizic o lasă în urmă, pe pământ, şi care, prin pogorârea promisă a Duhului Sfânt la Cincizecime se descoperă chiar în

---

[206] L. Uspensky, V.Lossky, *op. cit.* p. 203.

[207] Condacul Praznicului, Utrenia Înălţării Domnului, Penticostar, ed. cit., p. 254.

cuvintele Mântuitorului: „...Dacă nu Mă voi duce, Mângâitorul nu va veni la voi, iar dacă Mă voi duce, Îl voi trimite la voi" (In. 16, 7). Legătura dintre înălţarea trupului omenesc îndumnezeit al Mântuitorului şi Cincizecimea viitoare – începutul îndumnezeirii omului prin pogorârea Duhului Sfânt – este scoasă în evidenţă de întreaga slujbă a sărbătorii"[208].

„Înălţatu-Te-ai întru slavă, Hristoase Dumnezeul nostru, bucurie făcând ucenicilor Tăi cu făgăduinţa Sfântului Duh; încredinţându-se ei prin binecuvântare că Tu eşti Fiul lui Dumnezeu, izbăvitorul lumii"[209].

Întreaga lucrare de Răscumpărare s-a săvârşit potrivit voinţei divine:

„Născutu-Te-ai precum Însuţi ai voit; arătatu-Te-ai, precum Însuţi ai socotit; pătimit-ai cu trupul, Dumnezeul nostru; din morţi ai înviat, călcând moartea; înălţatu-Te-ai întru slavă, Cel ce pe toate le plineşti; şi ne-

---

[208] L. Uspensky, V.Lossky, *op. cit.* pp. 210 – 211.

[209] Troparul Înălţării Domnului, Vecernia mică, Penticostar, ed. cit., pp. 244-245.

ai trimis pe dumnezeiescul Duh, ca să lăudăm şi să slăvim Dumnezeirea Ta"[210].

În general, în icoanele praznicare, voinţa divină ca element dinamic al actului de mântuire se face prin centralitatea persoanei lui Hristos. Icoana Înălţării face excepţie doar în aparenţă de la această regulă. Mântuitorul Hristos este reprezentat (la scară mai mică) în partea de sus a icoanei pentru a sugera înălţarea. Totuşi, centralitatea în spaţiul icoanei îi este asigurată de faptul că în jumătatea de sus a acesteia nu mai sunt reprezentaţi decât cei doi îngeri care flanchează mandorla. Ei accentuează prin prezenţa lor centralitatea persoanei lui Hristos.

Dar această icoană nu este doar a Înălţării ci este şi a Bisericii. Nu doar a Bisericii existente în segmentul cronologic al Înălţării Domnului ci a Bisericii întregi, fapt care este probat prin reprezentarea nu doar a celor care au fost istoric acolo, la Înălţare ci şi a Apostolului Pavel (în dreapta Maicii Domnului). Din punct de vedere istoric el nu putea fi acolo cu ceilalţi Apostoli. De asemenea,

[210] Stihiră la Laude, Utreniei Înălţării Domnului, Penticostar, ed. cit. p. 259.

prezența Maicii Domnului, cea care s-a făcut templu al Cuvântului întrupat, este personificarea acestei Biserici – trupul lui Hristos, al cărui Cap este Hristos Cel ce Se înalță [211]: „... şi pre El L-a dat Cap Bisericii mai presus de toate. Care este Trupul Lui, plinirea Celui ce plineşte cu toate întru toţi" (Efes. 1; 22, 23.). Tocmai pentru că este personificarea Bisericii, Maica Domnului este aşezată imediat sub Hristos Care Se înalță. De obicei, gestul pe care îl face în icoana Înălțării este gestul Orantei, ridicarea mâinilor în semn de rugăciune ca expresie a Bisericii mijlocind pentru lume. În icoana noastră, Maica Domnului face un gest asemenea mucenicilor, cu una din palme întoarsă în afară. Ea este singurul personaj care priveşte spre noi. Cu excepţia îngerilor care fixează câte un apostol, majoritatea celorlalţi privesc în sus către Mântuitorul ce se înalță. Doi apostoli echilibrează însă verticalitatea acestor priviri. Aşezați simetric în marginea cadrului icoanei, ei o privesc pe Maica Domnului care priveşte spre noi, „cuprinzându-ne" în grupul de pe Muntele Măslinilor. Gestul pe care ea îl face cu mâna stângă este asemenea gestului mucenicilor: palma întoarsă

[211] L. Uspensky, V.Lossky, *op. cit.* p. 211.

spre lume, semnificând jertfa. Mâna dreaptă, însă, este întoarsă către apostolul Pavel, aflat lângă ea. Cum icoana este (precum s-a spus deja) şi a Bisericii în aşteptarea Mirelui, prezența Sfântului Pavel este semnul tensiunii eshatologice a Bisericii: „Căci mai este puțin timp, prea puțin, şi Cel ce e să vină, va veni şi nu va întârzia" (Evrei 10; 37).

Aspectul acesta este, de altfel subliniat şi de cuvintele celor doi îngeri care sub chipul unor bărbaţi îmbrăcaţi în haine albe, au stat lângă apostoli şi au zis: „Bărbaţi galileieni, de ce staţi privind la cer? Acest Iisus care S-a înălţat de la voi la cer, astfel va şi veni, precum L-aţi văzut mergând la cer" (Fapte 1, 10-11). Şi această profeţie făcută de îngeri în momentul Înălţării face ca Icoana Înălţării să fie o icoană profetică, prevestind deja a doua venire întru slavă a Domnului Iisus Hristos. Or, plecând de la cuvintele îngerilor care spun că „aşa va şi veni", în icoanele Judecăţii de Apoi este înfăţişat la fel ca în icoanele Înălţării, însă de data aceasta nu ca

Răscumpărător, ci ca Judecător al lumii [212]. Faptul că icoana Înălţării trimite deja la cea de-a doua venire a Domnului, face ca ea să fie concomitent şi icoana Bisericii în aşteptarea celei de-a Doua Veniri.

Trebuie remarcat că Mântuitorul „se înalţă binecuvântând, nu după ce a binecuvântat („Pe când îi binecuvânta, S-a despărţit de ei..." - Lc. 24, 51), şi binecuvântarea Lui nu încetează o dată cu înălţarea. *Înfăţişându-L cu gestul binecuvântării, icoana arată grafic ca şi după Înălţare El rămâne, pentru apostoli, izvorul binecuvântării şi, prin ei, şi pentru urmaşii lor, şi pentru toţi cei pe care ei îi binecuvintează.* După cum am mai spus, Mântuitorul ţine în mâna stângă Evanghelia sau un sul, simbolul învăţătorului, al propovăduitorului. Prin aceasta, icoana arată că Domnul, deşi locuieşte în cer, rămâne nu numai izvorul binecuvântării, ci şi izvorul cunoaşterii transmise Bisericii prin Duhul Sfânt"[213].

---

[212] L. Uspensky, V.Lossky, *op. cit.* p. 213 / Vezi fresca exterioară de la Voroneţ, reprezentând Judecata de Apoi, unde Hristos apare pe fondul aceluiaşi tip de mandorlă flancată nu de doi ci de cinci îngeri.

[213] L. Uspensky, V.Lossky, *op. cit.* p. 212.

3.6.2.12. Icoana Pogorârii Duhului Sfânt (anexa 33)

Sfântul Grigorie Teologul spune că o dată cu Înălţarea „ia sfârşit lucrarea lui Hristos în trup sau, mai degrabă, misiunea legată de petrecerea Sa trupească pe pământ; iar lucrarea Duhului începe"[214].

Icoana prezintă evenimentul pogorârii Duhului Sfânt într-un fel care poate stârni nedumerire, mai ales când este comparată cu descrierea din Faptele Apostolilor (Fapte, 2, 1-13). Textul scripturistic spune că „din cer, fără de veste, s-a făcut un vuiet, ca de suflare de vânt ce vine repede, şi a umplut toată casa unde şedeau ei" (Fapte, 2; 2), precizând şi tulburarea iscată cu acest prilej printre cei ce i-au luat în râs pe apostoli. În icoană, însă, domnesc desăvârşit buna rânduială şi pacea. Gesturile Apostolilor sunt hieratice. Plini de cuviinţă, ei stau aşezaţi şi se întorc unii spre alţii ca şi cum ar vorbi. Diferenţa dintre textul din Faptele Apostolilor şi icoană o constituie faptul că „icoana se adresează credincioşilor şi de aceea ea nu înfăţişează ceea ce oamenii din afară, neiniţiaţii, au văzut la acest eveniment şi i-a făcut să afirme că Apostolii erau „plini

---

[214] Sf. Grigorie Teologul, *Cuvântul* 41, P.G. 36, col. 436.

de must", ci ceea ce se descoperă celor care au participat la eveniment, membrilor Bisericii, adică sensul lui lăuntric. Cincizecimea este botezul Bisericii cu foc. Fiind împlinirea revelaţiei Sfintei Treimi, ea reprezintă momentul culminant al întemeierii Bisericii, care îşi desfăşoară viaţa în plinătatea darurilor şi a tainelor descoperite de har. Dacă icoana Sfintei Treimi sugerează taina vieţii dumnezeieşti, icoana Pogorârii Sfântului Duh descoperă lucrarea proniatoare a Sfintei Treimi în Biserică şi în lume"[215].

În icoană, aşezarea în semicerc a Apostolilor este expresia „adunării în Biserică"[216], expresia comuniunii în Biserică, expresia unităţii trupului lui Hristos. Regula perspectivei inverse este mai evidentă decât în alte icoane, personajele cele mai îndepărtate fiind mărite în comparaţie cu cele mai apropiate. În icoana noastră, din pricina stării de degradare semnul pogorârii Duhului Sfânt nu mai este vizibil. Oricum, el trebuie să fi fost discret

---

[215] L. Uspensky, V.Lossky, *op. cit.* p. 223.

[216] I Cor. 11; 18 . Alexander Schmemann vede aceste cuvinte ca referindu-se nu la locaşul creştin, ci la natura şi scopul adunării. *„A se aduna în Biserică,* în noţiunea creştinismului primar, înseamnă a alcătui o adunare al cărei scop este a descoperi, a realiza Biserica" (A. Schmemann, *L'Eucharistie...,* p. 17).

sugerat, probabil (aşa cum se poate constata din icoane similare aparţinând aceleiaşi epoci) printr-un segment de cerc aflat în marginea superioară a cadrului, segment din care pornesc raze. Un loc – cel mai de cinste – rămâne neocupat, fiind locul lui Hristos, Capul nevăzut al Bisericii.

„Unitatea interioară, ce se exprimă prin aşezarea Apostolilor într-o formă unică şi într-un ritm comun, nu crează uniformitate. Nici o mişcare a unei figuri nu se repetă la alta. Această absenţă a uniformităţii corespunde totodată sensului adânc al evenimentului. « Duhul Sfânt vine sub formă de limbi de foc felurite, dată fiind diversitatea darurilor », spune Sfântul Grigorie Teologul. Prin urmare, El a coborât asupra fiecărui membru al Bisericii în parte şi, cu toate că este « unul şi acelaşi Duh », « darurile sunt felurite... » şi « lucrările sunt felurite... ». « Unuia i se dă prin Duhul Sfânt cuvânt de înţelepciune iar altuia, după acelaşi Duh, cuvântul cunoştinţei(...), altuia darurile

vindecărilor... » (I Cor. 12, 4-31)"[217]. În cultul Bisericii este ilustrată varietatea darurilor Duhului:

„Din Duhul Sfânt izvorăşte toată înţelepciunea; de aicea este darul Apostolilor, şi cu daruri de biruinţă se încununează mucenicii, şi proorocii văd"[218].

„Prin Sfântul Duh este bogăţia cunoştinţei de Dumnezeu, a gândirii la cele de sus şi a înţelepciunii; că întru Dânsul toate dogmele părinteşti le descoperă Cuvântul"[219].

„În Sfântul Duh este izvorul dumnezeieştilor vistierii, din care este înţelepciunea, înţelegerea, frica; Aceluia se cuvine laudă, slavă, cinste şi putere"[220].

Un alt amănunt care relevă forţa de sinteză teologică a iconografiei este acela că uneori, în icoana Cincizecimii nu sunt reprezentaţi doar Apostoli din rândul celor doisprezece. Cel mai adesea, alături de apostolul Petru se află apostolul Pavel. Printre ceilalţi

---

[217] L. Uspensky, V.Lossky, *op. cit.* p. 224.
[218] Antifonul 3, Cântările Învierii pe glasul al II-lea, Octoih, ed. cit. p. 113.
[219] Antifonul 3, Cântările Învierii pe glasul al IV-lea, Octoih, ed. cit. p. 292.
[220] Antifonul 3, Cântările Învierii pe glasul al VII-lea, Octoih, ed. cit. p. 565.

apostoli se află şi ucenici din grupul celor şaptezeci, de obicei evangheliştii Marcu şi Luca. În icoana pictată de Prohor este greu de afirmat cu certitudine dacă cei doi evangheliști pomeniți se află printre apostoli. E cu atât mai dificil de clarificat acest lucru cu cât toţi cei doisprezece poartă în mâini pergamente închise, fără deosebire. În alte icoane ale Cincizecimii, evangheliştii şi apostolul Pavel poartă în mâini cărţi ca semn distinctiv şi aluzie la scrierile lor.

Cine este personajul misterios care, sub chipul unui împărat încoronat, aflat în mijlocul imaginii dar proiectat pe un fond întunecat, ţine în mâini o năframă? Potrivit celor doi mari teologi şi tâlcuitori ai icoanelor, Leonid Uspensky şi Vladimir Lossky, el este figura simbolică a unui Împărat personificând poporul sau popoarele, cu inscripţia „Cosmos". „De ce este înfăţişat la Pogorârea Duhului Sfânt un om stând în loc întunecat, gârbovit de ani, îmbrăcat în veşmânt roşu, cu coroană împărătească pe cap şi cu o pânză albă în mâini, pe care sunt aşezate douăsprezece suluri? Omul stă pe în loc întunecat pentru că toată lumea a fost până atunci fără credinţă; e gârbovit de ani pentru că a îmbătrânit sub

păcatul lui Adam; veşmântul roşu semnifică jertfele de sânge ale diavolului; coroana împărătească semnifică păcatul care stăpânea în lume; pânza albă din mîinile lui, cu cele douăsprezece suluri, înseamnă cei doisprezece Apostoli care au luminat lumea întreagă cu învăţătura lor"[221].

3.6.2.13. Icoana Schimbării la Faţă (anexa 34)

Este icoana cea mai dragă isihaştilor, tema Schimbării la faţă a lui Hristos fiind izvor de gândire teologică pentru Sfinţii Părinţi. Hristos, spune evanghelistul Matei, „S-a schimbat la faţă, înaintea lor, şi a strălucit faţa Lui ca soarele, iar veşmintele Lui s-au făcut albe ca lumina. Şi iată, Moise şi Ilie s-au arătat lor, vorbind cu El. Şi, răspunzând, Petru a zis lui Iisus: Doamne, bine este să fim noi aici; dacă voieşti, voi face aici trei colibe: Ţie una, şi lui Moise una, şi lui Ilie una. Vorbind el încă, iată un nor luminos i-a umbrit pe ei, şi iată glas din nor zicând: "Acesta este Fiul Meu Cel iubit, în Care am binevoit; pe Acesta ascultaţi-L". Şi, auzind, ucenicii au căzut cu faţa la pământ şi s-au spăimântat foarte" (Matei 17; 2-6).

---

[221] N. Pokrovsky, *Evangheliile în descrierile iconografice*, St. Petersburg, 1892, p. 463. apud. L. Uspensky, V.Lossky, *op. cit.* p. 225.

Icoana încearcă să redea cu fidelitate pornind de la atât de lapidara descriere biblică, experienţa tainică a luminii necreate avută de cei trei apostoli pe muntele Taborului. Hristos este în centrul din jumătatea superioară a imaginii, în veşminte albe. Cu mâna dreaptă binecuvintează în vreme ce în mâna stângă are un pergament închis. Mandorla circulară pe care se profilează silueta sa are două „straturi": unul mai exterior, mai subţire şi de o nuanţă verde smarald mai închisă decât cea a stratului următor. Pe fondul acestei nuanţe mai deschise pornesc spre exterior cele cinci raze ale stelei de culoare neagră. Sugestia teologică este, evident, cea a apofatismului cunoaşterii dumnezeişti despre care vorbeşte Dionisie Areopagitul.

Nu mai avem tema peşterii ca loc al umbrei morţii şi al necunoştinţei de Dumnezeu[222] în care Adam cel dintâi vine să-l caute pe Adam cel de-al doilea. Sensul se răstoarnă: omul este chemat să-L

[222] Viaţa veşnică însemnând cunoaşterea lui Dumnezeu: „Şi aceasta este viaţa veşnică: Să Te cunoască pe Tine, singurul Dumnezeu adevărat, şi pe Iisus Hristos pe Care L-ai trimis" (Ioan 17; 3).

caute pe Dumnezeu în întunericul divin - mandorla întunecată ca gura unei peşteri din care se răsfrânge în afară lumina. Extrem de sugestive în acest sens sunt atitudinile lui Moise şi Ilie. Fiecare pe câte un vârf de munte, îl flanchează pe Hristos şi se apleacă spre El în aşa fel încât intră în raza primului inel al mandorlei ce sugerează întunericul dumnezeiesc. Fiecare dintre ei a avut o experienţă a vederii lui Dumnezeu, precum arată acest text de la Ieşire 33:

> *„Şi Moise a zis: « Arată-mi slava Ta! ». Zis-a Domnul către Moise: « Eu voi trece pe dinaintea ta toată slava Mea, voi rosti numele lui Iahve înaintea ta şi pe cel ce va fi de miluit îl voi milui şi cine va fi vrednic de îndurare, de acela Mă voi îndura ». Apoi a adăugat: « Faţa Mea însă nu vei putea s-o vezi, că nu poate vedea omul faţa Mea şi să trăiască ». Şi iarăşi a zis Domnul: « Iată aici la Mine un loc: şezi pe stânca aceasta; Când va trece slava Mea, te voi ascunde în scobitura stâncii şi voi pune mâna Mea peste tine până voi trece; Iar când voi ridica mâna Mea, tu vei vedea spatele Meu, iar faţa Mea nu o vei vedea! » Deci a cioplit Moise două table de piatră, asemenea cu cele dintâi, şi, sculându-se dis-de-*

dimineaţă, a luat Moise în mâini cele două table de piatră şi s-a suit în Muntele Sinai, cum îi poruncise Domnul. Atunci S-a pogorât Domnul în nor, a stat acolo şi a rostit numele lui Iahve. Şi Domnul, trecând pe dinaintea lui, a zis: « Iahve, Iahve, Dumnezeu, iubitor da oameni, milostiv, îndelung-răbdător, plin de îndurare şi de dreptate, Care păzeşte adevărul şi arată milă la mii de neamuri; Care iartă vina şi răzvrătirea şi păcatul, dar nu lasă nepedepsit pe cel ce păcătuieşte; Care pentru păcatele părinţilor pedepseşte pe copii şi pe copiii copiilor până la al treilea şi al patrulea neam!» Atunci a căzut Moise îndată la pământ şi s-a închinat lui Dumnezeu» (Ieşire; 33, 18-23; 34, 4-8).

Şi proorocului Ilie i-a fost hărăzită o viziune a Domnului. Descrierea acestei viziuni (de fapt, descrierea promisiunii acestei viziuni) este unul din textele biblice de referinţă pentru metoda isihastă.

„A zis Domnul: « Ieşi şi stai pe munte înaintea feţei Domnului! Că iată Domnul va trece; şi înaintea Lui va fi vijelie năprasnică ce va despica munţii şi va sfărâma stâncile, dar Domnul nu va fi în vijelie. După vijelie va fi

cutremur, dar Domnul nu va fi în cutremur; După cutremur va fi foc, dar nici în foc nu va fi Domnul. Iar după foc va fi adiere de vânt lin şi acolo va fi Domnul» (Ieşire, 19; 11-12).

Aceste texte sunt citite ca paremii la Vecernia mare a praznicului. Citirea lor explică prezenţa lui Moise şi Ilie pe de-a dreapta şi de-a stânga lui Hristos. Ambii prooroci avuseseră viziunea Aceluiaşi Dumnezeu pe care apostolii Îl văd acum întrupat şi transfigurat. Prezenţa celor doi mari prooroci arată că Scripturile vorbesc despre Hristos şi sensul lor se împlineşte în El.

Textul liturgic al sărbătorii teologhiseşte şi el despre prezenţa celor doi prooroci:

"Şi vorbind împreună cu Moise şi Ilie, Hristos a arătat că stăpâneşte peste cei vii şi peste cei morţi. Ci Cel ce a grăit de demult prin Lege şi prin prooroci este Dumnezeu, Căruia şi glasul Tatălui din nor luminos I-a mărturisit, zicând: Pe Acesta să-L ascultaţi, Care prin cruce va prăda iadul şi va dărui morţilor viaţă veşnică".

Totul este scăldat în lumina necreată. Tehnic vorbind, este una dintre icoanele care foloseşte cea mai mare cantitate de foiţă de aur. Datorită luminii

necreate care se răsfrânge asupra întregului spaţiu din jur, materia se impregnează de lumină. De altfel, acest lucru pare să aibă loc şi cu ocazia întâlnirii Sfântului Serafim de Sarov Motovilov: „Încurajat, încercai să ridic ochii şi o spaimă sfântă îmi cuprinse toată fiinţa. Închipuiţi-vă faţa unui om care vă vorbeşte din mijlocul soarelui; îi vezi mişcarea buzelor, înfăţişarea ochilor, îi auzi glasul, simţi că te ţine de umeri, dar nu-i vezi nici braţele, nu vezi nici trupul tău, nici al celui ce-ţi vorbeşte, ci vezi numai o lumină strălucitoare, o lumină orbitoare, luminând întinsul zăpezii, până departe, împrejur, luminând fulgii de zăpadă, care nu încetau să cadă, pe mine şi pe marele stareţ"[223].

Atitudinea apostolilor, ilustrată foarte expresiv în icoană, trimite şi ea la o spaimă sfântă despre care mult mai târziu avea să vorbească Motovilov. Toţi par bulversaţi de evenimentul care le depăşeşte nu doar puterea de înţelegere ci şi capacităţile senzoriale. Pe de o parte, o stare de bine negrăit, dezvăluită de cuvintele Sfântului Petru: „Doamne, bine este să fim noi aici; dacă

---

[223] C.f. Olivier Clement, *Le visage interieur*, ed. Stock/Monde ouvert, 1978, p. 146.

voieşti, voi face aici trei colibe: Ţie una, şi lui Moise una, şi lui Ilie una", pe de altă parte, teama zguduitoare care îi face să se arunce la pământ la glasul Tatălui: "Acesta este Fiul Meu Cel iubit, în Care am binevoit; pe Acesta ascultaţi-L". Şi, auzind, ucenicii au căzut cu faţa la pământ şi s-au spăimântat foarte." Tocmai din acest motiv, nici unul nu este reprezentat într-o postură liniştită. Apostolul Iacov este răsturnat pe spate cu capul în jos, ducându-şi mâna la faţă cu uimire. Ioan este reprezentat la mijloc, întors cu spatele la Hristos şi cu o mână ridicată deasupra capului ca şi cum s-ar feri de lumina cea multă, sau, mai degrabă, ca şi cum ar fi înţeles dintr-o dată cine este Învăţătorul lui. Pe seama lui pare a fi pusă *înţelegerea* evenimentului mai mult decât pe seama celorlalţi doi apostoli. De altfel, unul din rosturile Schimbării la Faţă a Domnului a fost acela de a-i încredinţa pe ucenici de dumnezeirea Sa.

„În munte, Te-ai schimbat la faţă, şi pe cât au putut ucenicii Tăi au văzut slava Ta, Hristoase Dumnezeule; pentru ca, atunci când Te vor vedea răstignit, să cunoască Patima Ta cea de bunăvoie şi să

propovăduiască lumii că Tu eşti cu adevărat raza Tatălui"[224].

Condacul este astfel în concordanţă cu textul evanghelic care arată că Hristos le-a vorbit ucenicilor despre Patima Sa atunci când ei au crezut în dumnezeirea lui şi le-a arătat slava Sa pentru a nu se scandaliza la răstignirea Lui:

„ Şi a ieşit Iisus şi ucenicii Lui prin satele din preajma Cezareii lui Filip. Şi pe drum întreba pe ucenicii Săi, zicându-le: « Cine zic oamenii că sunt?» Ei au răspuns Lui, zicând: «Unii spun că eşti Ioan Botezătorul, alţii că eşti Ilie, iar alţii că eşti unul din prooroci». Şi El i-a întrebat: «Dar voi cine ziceţi că sunt Eu?» Răspunzând, Petru a zis Lui: «Tu eşti Hristosul». Şi El le-a dat poruncă să nu spună nimănui despre El. Şi a început să-i înveţe că Fiul Omului trebuie să pătimească multe şi să fie defăimat de bătrâni, de arhierei şi de cărturari şi să fie omorât, iar după trei zile să învieze" (Marcu 8; 27-31).

Cu alte cuvinte, cu cât Hristos era recunoscut în slava Sa, cu atât mai mult le vorbea ucenicilor de Patima Sa. Câteva zile mai târziu S-a schimbat la faţă

---

[224] Condacul Schimbării la Faţă, Mineiul lunii August, ed. cit., p. 76.

înaintea lor pe muntele Taborului pentru ca ei să aibă pe Golgota dovada supremă a dumnezeirii Lui.

Cum, dintre toţi apostolii, numai Ioan a fost acela care a rămas până la sfârşit lângă Hristos, Ioan este şi singurul care pare a fi înţeles până la capăt *cine este Iisus Hristos*. De aceea, icoana îl arată în postura de om care pare trezit brusc la o realitate şi ochii săi sondează adâncurile acelei realităţi. Privirea lui se aseamănă cu privirea Mariei din icoana învierii lui Lazăr. Ca şi apostolul Ioan, Maria este înfăţişată şi ea ca *înţelegând*. Petru este reprezentat şi el căzut în genunchi, cu spatele la Hristos şi în acelaşi timp întors spre El.

3.7. Limbajul plurisemantic al icoanelor praznicare

Dacă răspîndirea principalelor date ale vieţii pământeşti a Mântuitorului de-a lungul întregului an liturgic, poate crea senzaţia unei anumite fragmentări, putem vedea în aceasta latura pedagogică a cultului divin. Nefiind în stare din cauza propriei noastre fragmentări să trecem direct la trăirea cotidiană a Crucii şi Învierii lui Hristos,

suntem călăuziţi la aceasta treptat. Praznicele împărăteşti au într-adevăr în prim plan o anumită etapă a vieţii Mântuitorului, dar chiar în miezul acesteia întrezărim ca printr-o fantă de lumină Paştile (Crucea şi Învierea lui Hristos). Astfel, deşi s-ar părea că pornim de la o anumită fragmentare, scopul este unul: trăirea tot mai intensă a Crucii şi Învierii lui Hristos. Tocmai de aceea, aproape fiecare icoană praznicară conţine trimiteri vizuale la actul decisiv al mântuirii omului – asumarea morţii de către Dumnezeul – Om. Or, *tema peşterii*, întâlnită în aproape toate icoanele praznicare, este una din cheile lecturii registrului praznicarelor. Dacă în rai, Adam aude întrebarea – chemare a lui Dumnezeu (rostită la momentul căderii întunericului): „Adame, unde eşti?" (Facere, 3; 9), Hristos vine şi îl caută pe om în întunericul patimilor sale, pogorându-Se prin pătimirile Sale până în „latura umbrei morţii" (Isaia 9; 1) pentru a-l găsi. Astfel, este arătat că Cel ce „a plecat cerurile şi s-a pogorât pe pământ" asumând firea omenească aflată în „latura umbrei morţii", asumă de asemenea, întunericul morţii şi al iadului şi, omorât fiind cu trupul, dar viu cu duhul, se

pogoară întru cele mai de jos ale pământului[225], după care înviind cu trupul, devine „Cel întâi născut din morți".[226] Sugestia iconografică a „întâiului născut din morți" (Col. 1, 18) este obținută în icoanele praznicare - *Naşterea Domnului* şi *Mironosițele la Mormânt* - prin zugrăvirea ieslei din prima icoană aidoma mormântului cel săpat în piatră din cea de a doua. De asemenea, scutecele se aseamănă giulgiului[227], cu deosebirea că giulgiurile sunt „singure zăcând".

Pe de altă parte, trebuie amintit şi faptul că tema pogorârii în mormânt a devenit o temă baptismală[228]. Taina botezului se săvârşeşte sub semnul îngropării împreună cu Hristos. „În botez am fost îngropați şi am înviat cu Hristos, prin eficiența mântuitoare a credinței în puterea lui Dumnezeu"[229].

---

[225] Cântarea a VI-a, Canonul Învierii, Penticostar, ed. cit. p. 18.

[226] Troparul Învierii, glas al III – lea, Octoih, ed. cit. p. 195.

[227] În icoanele lui Teofan Cretanul (secolul al XVI-lea) asemănarea dintre aceste elemente este frapantă .

[228] Romani; VI, 3 - 6 „Au nu ştiți că toți câți în Hristos Iisus ne-am botezat, întru moartea Lui ne-am botezat? Deci ne-am îngropat cu El, în moarte, prin botez, pentru ca, precum Hristos a înviat din morți, prin slava Tatălui, aşa să umblăm şi noi întru înnoirea vieții; Căci dacă am fost altoiți pe El prin asemănarea morții Lui, atunci vom fi părtaşi şi ai învierii Lui".

[229] Pr. asist. Liviu Streza, *Botezul în diferite rituri liturgice creştine* – teză de doctorat, în Ortodoxia, XXXVII (1985), nr. 1, p. 49.

Aşadar, tema iconografică a peşterii care trimite permanent la ideea de îngropare este strâns legată de Înviere aşa cum „patimile şi moartea Mântuitorului sunt strâns legate de Înviere şi de aceea cel unit cu Hristos va şi învia cu El (...)"[230].

Toate acestea sunt subtile ilustrări vizuale ale învăţăturii de credinţă pe care o conţin textele slujbelor bisericeşti, adevărată *teologie în act*[231]. Uimitor este însă că nu doar iconografia iconostasului ştie să facă transparent un praznic în icoana altui praznic ci şi imnografia face transparent un praznic în textul altui praznic. Astfel, deşi actul chenozei divine este subliniat în aproape toate textele liturgice dedicate Praznicului Naşterii, există totuşi o stihiră cheie, pe care putem să o numim stihira chenozei. În ajunul Praznicului Naşterii Domnului, în cadrul Ceasului al IX-lea, „canonarhul, stând în mijlocul bisericii, citeşte o dată stihira

---

[230] *Ibidem*, p. 48.

[231] André Scrima este cel ce defineşte oficiul liturgic bizantin ca fiind „teologie în act", subliniind că autorii textelor liturgice sunt şi autori ai unor vaste lucrări teoretice, fapt care explică de ce Răsăritul creştin nu cunoaşte disocierea între „teologia conceptuală" şi „teologia spirituală" – (André Scrima, *Biserica Liturgică*, volum îngrijit de Anca Manolescu, traducere din franceză (manuscris), Humanitas, Bucureşti, p. 49).

următoare, cu evlavie şi cu glas mare; iar stranele amândouă cântă cu glas lin şi dulce:

Astăzi Se naşte din Fecioara, Cel ce are în mână toată făptura (de trei ori). Cu scutece ca un prunc este înfăşat, Cel ce din fire este nepipăit. În iesle este culcat Dumnezeu, Cel ce a întărit cerurile de demult, întru început. La sân cu lapte este hrănit Cel ce a plouat în pustiu mană poporului. Pe magi cheamă Mirele Bisericii. Darurile acestora le primeşte Fiul Fecioarei. Închinămu-ne Naşterii Tale, Hristoase (de trei ori). Învredniceşte-ne să vedem şi dumnezeiască Arătarea Ta"[232].

Dar şi Denia din Joia Patimilor are un astfel de *tropar al chenozei* divine, alcătuit după aceiaşi structură şi cântat pe acelaşi glas VI. În timp ce troparul Naşterii vorbeşte despre prima etapă a chenozei, Întruparea, cel din Joia Patimilor ne pune înainte actul chenotic suprem – Răstignirea şi Moartea pe Cruce. Astfel, prin unitatea de structură a celor două tropare se pune în evidenţă unitatea iconomiei divine:

---

[232] Mineiul lunii Decembrie, ed.cit., pp. 370-371.

„Astăzi a fost spânzurat pe lemn, Cel ce a spânzurat pământul pe ape (de trei ori). *Cu cunună de spini a fost încununat Împăratul îngerilor. Cu porfiră mincinoasă a fost îmbrăcat Cel ce a slobozit în Iordan pe Adam. Cu piroane a fost pironit Mirele Bisericii. Cu sulița a fost împuns Fiul Fecioarei! Închinămu-ne patimilor Tale, Hristoase* (de trei ori). *Arată-ne nouă și slăvită învierea Ta"*[233].

Cele două texte proclamă fiecare câte un act al mântuirii în Iisus Hristos. Intonarea unuia îl face prezent și pe celălalt așa cum ieslea nașterii trimite deja la Mormântul gol cu giulgiurile – scutece ale *Celui întâi născut din morți*. Este pedagogia cultului divin de a conduce treptat către trăirea într-un act de sinteză a vieții în Hristos. Aceasta o face imnografia dar o face și iconografia iconostasului. Reamintim faptul că în Bizanț icoanele registrului praznicar erau mobile, cu ocazia unui Praznic icoana acestuia coborând din iconostas și fiind expusă la închinare, după care își relua locul în registru.

[233] Antifonul al 15-lea, glas VI, Denia de Joi seara, Triod, ed.cit., pp. 531-532.

3.8. Iconostasul catedralei Sfintei Treimi a Lavrei Sfântului Serghie

Acest iconostas executat între 1425 şi 1427 este unul dintre rarele iconostase din Moscova şi din împrejurimi care a fost conservat în biserica pentru care a fost pictat. Înălţimea sa de mai bine de 10 metri se datorează faptului că a fost construit înaintea absidei altarului, fără ca rândurile de icoane să fie întrerupte de către stâlpii de susţinere[234].

Se ştie din *Viaţa lui Nikon* că Andrei Rubliov a participat ca şef de lucrări, acestea fiind executate puţin înaintea morţii pictorului, în jurul anului 1430.

Iconostasul dă impresia de echilibru. A avut iniţial trei rânduri, înainte ca altele să fie adăugate în cursul secolelor (un rând al profeţilor, unul al patriarhilor şi un al şaselea rând – mai curând o bordură – de heruvimi din lemn sculptat).

---

[234] Nathalie Labreque – Pervouchine, *L'iconostase :une évolution historique en Russie*, Les éditions Bellarmin 8100, boulevard Saint-Laurent, Montréal, 1982 p. 149. Autoarea citează ipotezele foarte interesante ale lui L. Betin, potrivit căruia iconostasele continui s-ar fi dezvoltat în relaţie cu introducerea liturghiei de la Ierusalim (care o înlocuia pe cea de tip studit, în secolul al XIV-lea) care evoluase către un ritual mai echilibrat şi mai unitar. Din păcate, lucrările lui L. Betin nu ne sunt accesibile.

În dreapta uşilor împărăteşti, în primul rînd, găsim o singură lucrare a lui Rubliov, icoana Sfintei Treimi. Originalul se găseşte acum la Galeria Tretiakov şi a fost înlocuit cu o copie. Acest rând local cuprindea o icoană a *Fecioarei cu Pruncul* din secolul al XVII-lea: *Sfântul Chip* şi *Dreptul Judecător.* Ele sunt pictate într-un stil care aparţine artei renascentiste occidentale.

Mai sus, icoanele din rândul Deisis dezvoltă un ansamblu foarte armonios prin liniile oblice şi curbele convergând spre centru. O impresie de noblețe se degajă din modulaţia suavă a celor cincisprezece personaje uşor înclinate spre centru. Această înclinare subliniază hristocentrismul Bisericii. Hristos se găseşte în centru şi toate personajele din rând converg către El.

Rândul superior cuprinde nouăsprezece icoane ale sărbătorilor. Rândul profeţilor cuprinde zece personaje, pictate pe jumătate, înconjurând icoana *Fecioarei Semnului,* încadrată de serafimi. Ei sunt toţi orientaţi către centru şi, dat fiind că există puţine personaje în raport cu rândurile inferioare, spaţiul este

mai rarefiat. Se poate spune că rândul profeţilor este un timp de repaos în planul general al iconostasului.

Deasupra profeţilor se găseşte rândul patriarhilor, reprezentaţi stând în picioare şi aproape frontal. Există douăzeci de icoane datând din secolul al XVI-lea, pictate pe panouri juxtapuse, de mai mult de un metru înălţime, separate prin coloane înguste. În centrul rândului se află icoana Sfintei Treimi, o icoană care nu ia ca punct de plecare întâlnirea de la Mamvri ci prezintă pe Tatăl tronând şi având pe genunchi pe Fiul, în timp ce Sfântul Duh se găseşte într-o mandorlă ţinută de Fiul.

O caracteristică a personajelor din rândul Deisis o constituie economia de mijloace prin care este redată atitudinea lor. Pictorul caută să prezinte esenţialul: atitudinea de rugăciune arzătoare. A fost deja remarcat faptul că partea dreaptă a rândului Deisis trebuie asociată mai direct şcolii lui Rubleov care nu se pierde niciodată în detalii, ci caută mereu să transmită mesajul cu maximum de forţă şi de simplitate. Care este explicaţia acestei căutări a simplităţii ? Este evident faptul că scopul principal al

lui Rubliov nu este frumusețea estetică a icoanei ci înscrierea în icoană a atitudinii de rugăciune căreia îi subordonează totul.. El pare a evita îmbogățirea icoanei cu detalii care ar putea abate atenţia privitorului de la atitudinea de rugăciune dezvăluită prin liniile lin modulate ale contururilor personajelor.

Aşadar, în partea care datează din secolul al XV-lea, iconostasul catedralei Sfintei Treimi este opera a doi meşteri, Rubleov şi Daniil care au reuşit să păstreze un echilibru al formelor şi al culorilor pentru ca mesajul icoanelor şi mesajul general al iconostasului să nu fie îngreunat. Dar se remarcă deja faptul că anumite icoane sunt marcate printr-un stil rafinat, la limita manierismului care anunţă pe cel al lui meşterului Dionisie[235].

3.9. Interpretarea teologică a icoanei Sfintei Treimi a lui Andrei Rubliov

Este un fapt sigur că forţa unui iconostas se datorează în mare măsură forţei artistice a iconografului. În plus, experienţa Bisericii arată că

[235] Nathalie Labrecque – Pervouchine, op. cit. p. 161.

sfinţenia poate să fie descrisă în linii şi culori numai în măsura în care pictorul se găseşte el însuşi într-o stare de sfinţenie, calitatea discursului iconografic fiind legată direct de experierea vieţii în Dumnezeu. Pavel Florensky spune în acest sens:

> Dacă iconograful nu a reuşit să trăiască el însuşi ceea ce pictează, dacă, deşi inspirat de model, a fost atins de realitatea acestuia, dacă este totuşi un artist conştiincios, se va strădui să redea cât mai exact în reproducerea sa, trăsăturile exterioare ale originalului, dar, aşa cum se întâmplă deseori în asemenea cazuri, nu va putea să cuprindă icoana în totalitatea ei şi se va risipi în linii şi straturi de culoare, redând esenţialul cu aproximaţie. Din contră, dacă i s-a deschis, prin original, realitatea spirituală pe care vrea s-o reprezinte, atunci, văzând a doua oară această realitate, într-un mod îndeajuns de clar, va dobândi, cu adevărat, o viziune proprie şi se va delimita prin renunţare la fidelitatea caligrafică faţă de model[236].

---

[236] Pavel Florensky, *Iconostasul*, trad. rom. de Boris Buzilă, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1994 pp. 166-167.

Vom descrie una dintre cele mai celebre icoane din lume – icoana Sfintei Treimi, pictată de Andrei Rubleov (anexa 35). Aflată acum la muzeul Tretiakov din Moscova, a făcut parte din iconostasul bisericii Sfintei Treimi a lavrei Sfântului Serghie. În acest iconostas, ea a ocupat un loc fix la dreapta porţii centrale sau regale, acolo unde se găseşte în mod obişnuit icoana lui Hristos.

Trebuie subliniat faptul că secole de-a rândul, nici în Răsărit şi nici în Apus n-a fost cunoscută o sărbătoare a Sfintei Treimi. În Apus, papa Ioan al XXII-lea a introdus-o în 1334 iar faptul că în calendarele româneşti de perete, a doua zi după Cincizecime apare sub numele de *sărbătoarea Sfintei Treimi*, este văzut de către părintele Ene Branişte ca o posibilă influenţă apuseană, Biserica Catolică sărbătorind Sfânta Treime în prima duminică după Rusalii [237]. În celelalte Biserici Ortodoxe, lunea de după Rusalii este numită *Lunea Sfântului Duh*, aşa cum apare în Penticostar. „În schimb – observă părintele Ene Branişte - cinstirea Sfintei Treimi pare a face mai degrabă obiectul expres al slujbei din Duminica Rusaliilor (...). De aceea, în arta

[237] Ene Branişte, *Liturgica generală*, EIBMBOR, Bucureşti, 1993, p. 182.

iconografică rusă, praznicul Cincizecimii e reprezentat de obicei prin cei trei îngeri din scena « Filoxeniei lui Avraam » (aşa cum a zugrăvit-o Andrei Rubliov). În calendarele mai noi ale Bisericii ruse Sâmbăta Rusaliilor e numită « a Treimii » (Troiţkaia), iar Duminica Rusaliilor e indicată ca « Ziua Sfintei Treimi » (Den Sviatâi Troiţî)[238].

Aşadar, icoana Sfintei Treimi a lui Andrei Rubliov devine icoană de praznic prin legătura între Cincizecime şi taina Sfintei Treimi.

Este necesar să precizăm că întâlnirea de la Mamvri a primit o interpretare trinitară încă din primele secole creştine. Una dintre cele mai frumoase este aceea a Sfântului Ambrozie al Milanului.

> Supus lui Dumnezeu cu credincioşie, râvnitor în slujire şi gata spre a sluji prin aceea că s-a arătat gata de a primi pe oaspeţi, Avraam a văzut Treimea în preînchipuire (in typo): întrucât a primit trei şi s-a închinat ca unuia, a legat ospitalitatea cu cinstirea lui Dumnezeu

[238] *Ibidem*, p. 183.

(religio). Şi păstrând deosebirea persoanelor, le-a dat însă un singur nume, „Domnul", aducând celor Trei o singură cinstire şi însemnând astfel o singură putere.

Fiindcă nu învăţătura ci harul a vorbit în el. Şi aşa a crezut mai mult cel ce nu era învăţat decât noi care am fost învăţaţi. Fiindcă nimeni nu falsificase chipul (typum) adevărului. Şi, deşi vede trei, cinsteşte unitatea lor. Aduce trei măsuri de făină, însă jertfeşte un singur viţel, convins de faptul că o jertfă e de ajuns ca dar pentru cei trei: o singură jertfă pentru a dobândi harul a trei [239].

Interpretările teologice au intrat în imnografia Bisericii. Astfel, de exemplu, Mitrofan al Smirnei (sec. al IX-lea) în canoanele sale închinate Sfintei Treimi descrie vizita lui Dumnezeu la Avraam.

„Când de demult Te-ai arătat lămurit lui Avraam în Trei Ipostasuri dar Unul singur după Firea

---

[239] Ambrosius, *De excessu fratris sui Satyri* II, 96 (*PL* 16, 1342 C) apud. Gabriel Bunge, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, trad. rom. de diac. Ioan I. Ică jr., ed. Deisis, Sibiu, 1996, p. 39.

Dumnezeirii, ai arătat în chip nepătrunsul cunoaşterii lui Dumnezeu. Cu credinţă Te lăudăm pe Tine, Dumnezeule Cel Unul stăpânitor şi în Trei străluciri". [240]

„În pământ străin fiind Avraam, s-a învrednicit a primi în chip pe Domnul Unul în Trei Ipostasuri Cel mai presus de fiinţă dar în chipuri bărbăteşti"[241].

În aceste texte Mitrofan al Smirnei rămâne fidel drumului deschis cu mult timp înainte de către Roman Melodul: Vechiul Testament conţine „semne sfinte" a căror realitate a fost manifestată în Noul Testament[242]. Andrei Rubliov cunoştea foarte bine textele lui Mitrofan pentru că ele făceau parte din oficiul de noapte al duminicii.

Din punct de vedere tehnic, panoul are dimensiunile în proporţia de 4:5. Potrivit lui Egon Sendler[243], etapele de lucru s-au desfăşurat, foarte probabil, urmând o schemă riguros geometrică (anexa 36). După ce a fixat axa verticală a icoanei,

---

[240] Irmosul cântării a III-a, Canoanele Treimii, glas I, Octoih, ed. cit., p. 11.
[241] Cântarea VI-a, Canoanele Treimii, glasul al III-lea, Octoih, ed.cit., p. 197.
[242] Gabriel Bunge, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, trad. în limba română de diac. Ioan I. Ică jr., ed. Deisis, Sibiu, 1996, p. 43.
[243] Egon Sendler, *op. cit.* p. 108.

artistul a format un pătrat trasând un arc de cerc cu centrul în A şi raza egală cu lungimea bazei AB, de la B către G: apoi un arc de cer de centru B şi cu aceeaşi rază, de la A către H. În acest pătrat înscrie cercul care va ritma întreaga compoziţie. Din mijlocul P al bazei, el trasează dou linii oblice spre C şi D, linii pe care vor fi desenaţi cei doi îngeri laterali. Două linii verticale ridicate din punctele de intersecţie ale liniilor oblice cu axa orizontală IK vor delimita spaţiul destinat îngerului din mijloc[244]. Aşadar, icoana are la bază structură geometrică prestabilită, compoziţia nu pare deloc rece şi lipsită de viaţă, fapt datorat, probabil, şi uşoarei nerespectări a acestei structuri, figurile compoziţiei depăşindu-şi adeseori limitele geometrice. De pildă, capul îngerului din stânga este puţin ridicat deoarece îngerul din mijloc se înclină spre el. Este clar că pentru Andrei Rubliov, structura geometrică era doar un reper de echilibru al compoziţiei, reper pe care nu ezita să-l depăşească ori de câte ori teologia o cerea[245].

---

[244] Egon Sendler, *op. cit.* pp. 108-109.

[245] *Ibidem*, p. 109.

Aşadar, această icoană de mari dimensiuni (1,42/1,14m) ia ca punct de plecare şi de inspiraţie imaginea biblică a filoxeniei lui Avraam[246]. Sunt înfăţişaţi trei Îngeri, aproape identici, aşezaţi în jurul unei mese albe pe care se găseşte o cupă. Deşi cei trei Îngeri sunt aproape identici, se pare că intenţia tainică a lui Rubleov nu a fost aceea de a reprezenta şi sublinia *egalitatea naturii,* ci mai ales *atributele specifice celor trei persoane.* Îngerii poartă sceptre şi tronând pe scaune aproape identice se bucură de asemenea de o egală cinstire (*syndoxazomenos*), precum învaţă textele liturgice urmând al doilea sinod ecumenic (381):

„Stăpânie dumnezeiască, în unimea firii cu aceeaşi cinstire Te slăvesc în feţe; că Tu Viaţă fiind şi Dătător de viaţă, fără stricăciune eşti unul Dumnezeul nostru, şi nu este sfânt afară de Tine, Doamne."[247]

---

[246] „(Avraam – n.n.) ridicându-şi ochii săi, a privit şi iată trei Oameni stăteau înaintea lui; şi cum l-a văzut, a alergat din pragul cortului său în întâmpinarea Lor şi s-a închinat până la pământ. Apoi a zis: Doamne, de am aflat har înaintea Ta, nu ocoli pe robul Tău! Se va aduce apă să Vă spălaţi picioarele şi să Vă odihniţi sub acest copac" (Facere 18; 2-3).

[247] Cântarea a III-a, Canonul Sfintei Treimi, glasul al II-lea, Octoih, ed. cit., p. 108.

Îngerul din centru şi cel din dreapta se apleacă uşor către Îngerul din stânga într-o atitudine de cuviinţă senină. Aici, Andrei Rubliov se detaşază de predecesorii săi prin faptul că îngerul din centru şi îngerul din dreapta sunt aplecaţi către cel din stânga şi întorc spre el privirea lor în timp ce îngerul din stânga îl priveşte pe cel din dreapta. Aceasta face ca îngerul din stânga să devină personajul la care se raportează celelalte şi care domină compoziţia. Prin portul său, prin expresia feţei si prin gesturi, el se dinstinge de ceelalţi doi Îngeri. În plus, faptul că stă drept în vreme ce ceilalţi doi sunt înclinaţi către el ne îndeamnă să credem că Îl reprezintă pe Tatăl. Hlamida sa aurită lasă să se întrevadă doar o parte din hitonul său de culoare albastru azur. Aceasta arată că Tatăl rămâne nevăzut pentru noi. În spatele îngerului din stânga se zăreşte o casă care face trimitere la Ioan 14, 2 : *„în casa Tatălui Meu multe locaşuri sunt".*

Menţionăm aici faptul că Paul Evdochimov, în interpretarea pe care o face Troiţei lui Rubliov, susţine că îngerul din mijloc ar fi Tatăl, cel din stânga Fiul iar cel din dreapta, purtând hlamidă verde –

Duhul Sfânt. El se bazează şi pe o mărturie iconografică, o icoană datând din epoca lui Rubliov şi având aceiaşi compoziţie ca şi Troiţa sa. În această icoană, fiecare dintre cele trei Persoane are inscripţionat numele, iar cea din mijloc este desemnată ca fiind Tatăl[248]. Pornind de la această mărturie, Paul Evdochimov construieşte întregul eşafodaj al interpretării sale. Cu toate acestea, credem că „dovada" de la care porneşte Evdochimov în stabilirea identităţii celor trei Persoane, nu este suficient de fermă. Mai plauzibilă este ipoteza lui Gabriel Bunge, potrivit căreia Îngerul din mijloc este Hristos. Bunge identifică numeroase reprezentări ale Filoxeniei lui Avraam, care, precedând cronologic icoana lui Rubliov, îl reprezintă clar pe Hristos ca fiind în mijlocul grupului[249]. Aceasta este, însă, doar premisa istorică a ipotezei. Ea se justifică în special prin interpretarea teologică desăvârşită pe care autorul menţionat o face în continuarea lucrării sale dedicată Troiţei marelui iconograf.

---

[248] Paul Evdochimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseţii*, trad. rom. de Grigore Moga şi Petru Moga, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1993, p. 210.

[249] Vezi Gabriel Bunge, *op. cit.* pp. 26-30.

Aşadar, conform intrepretării lui Gabriel Bunge, Îngerul central îl reprezintă pe Hristos. Veşmântul Său este un hiton de culoare roşu închis, ornat cu o bandă aurie. Este o culoare care arată natura umană pe care Hristos a asumat-o, înnoind-o. Este, de asemenea, o culoare regală. Mâna Sa dreaptă arată cupa care se găseşte pe masă, gest semnificând sacrificiul voluntar al Fiului. În spatele lui se ridică un arbore, simbol al arborelui vieţii şi al lemnului crucii[250]. Culoarea albastru închis a mantiei sale arată natura divină pe care slava Fiului ne-a revelat-o („Şi Cuvântul S-a făcut trup şi S-a sălăşluit între noi, şi am văzut slava Lui, slavă ca a Unuia-Născut din Tatăl, plin de har şi de adevăr" Jean 1, 14).

Prin îngerul din dreapta, Rubliov redă imaginea Sfântului Duh. El se apleacă spre Tatăl de la care purcede[251]. Se poate face o legătură cu textul de la Ioan 15; 26: *„Iar când va veni Mângâietorul, pe Care Eu Îl voi trimite vouă de la Tatăl, Duhul Adevărului, Care de la Tatăl purcede, Acela va mărturisi despre Mine".*

---

[250] *Ibidem*, p. 82.
[251] *Ibidem*. p. 82.

Hitonul său este de culoare albastru deschis iar hlamida sa verde deschis. Aceasta este culoarea vieţii şi trimite de asemenea către imnul Sfântului Duh:

„Împărate ceresc, Mângâietorule, Duhul Adevărului. Carele pretutindenea eşti şi toate le plineşti, Vistierul Bunătăţilor şi Dătătorule de viaţă, vino şi te sălăşlueşte întru noi, şi ne curăţeşte de toată întinăciunea şi mântuieşte, Bunule, sufletele noastre".

În spatele îngerului din dreapta se găseşte o stâncă ce ar putea fi interpretată ca simbolul pământului *a cărui faţă este înnoită de către Duhul Sfânt* (Ps. 103, 30)[252].

Se poate percepe dinamismul unei uşoare mişcări circulare care animă pacea divină. Este dialogul intratrinitar care pleacă de la Fiul ce priveşte spre Tatăl în rugăciune. În acelaşi timp mâna dreaptă este orientată spre potir (care sugerează Patima Sa)[253] şi spre Duhul Sfânt. Acest

---

[252] *Ibidem*. p. 82.

[253] La origine, mâna dreaptă a Fiului era închisă şi doar degetul arătător era orientat deasupra potirului către Duhul Sfânt. Copiştii icoanei au fost atât de uimiţi de un astfel de gest, încât, fără a-l înţelege, în toate reproducerile Troiţei au mai adăugat un deget mâinii lui Hristos. Mai mult, chiar şi

gest laolaltă cu privirea sunt interpretate ca simbolizând cererea de trimitere în lume a Mângâietorului. Atitudinea Tatălui sugerează împlinirea rugăciunii Fiului. Gestul de binecuvântare pe care îl face privind spre Duhul este încuviințarea rugăciunii Fiului de a trimite Duhul Sfânt să desăvârşească lucrarea mântuitoare a Fiului. Cât despre Duhul Sfânt, acesta îşi pleacă smerit capul, subliniind consimţirea cu mâna Sa dreaptă coborâtă[254]. Desenul mâinii sugerează acoperirea delicată sub căuşul palmei, ca pentru a încălzi, a mângâia, a proteja.

O interpretare complementară a icoanei lui Andrei Rubliov

Astfel interpretează Gabriel Bunge celebra icoană a lui Rubliov. Credem că se poate merge chiar mai departe pe drumul deschis de Gabriel Bunge care vede în Troiţă trimiterea în lume a Duhului Sfânt. Pornim de la modul în care Rubliov realizează

originalul a fost retuşat, adăugându-i-se un deget. Însă în felul acesta este deturnat sensul voit de Rubliov. Dintr-un gest de trimitere (a Duhului Sfânt) el devine un gest simplu de binecuvântare. Vezi Gabriel Bunge, *op. cit.* p. 86.

[254] *Ibidem* p. 89.

perspectiva iconografică inversă. Ochiul privitorului îmbrățișază în același timp ambele laturi exterioare al tronurilor laterale pe care sunt așezați Tatăl și Duhul Sfânt. Perspectiva inversă este subliniată și de poziția suporturilor pentru picioare ale celor două Persoane. Liniile lor direcționează (poate ca nicăieri într-o altă icoană) punctul de fugă în cel ce contemplă icoana. Dar, ceea ce acentuează cel mai mult perspectiva inversă este anatomia neobișnuită a picioarelor celor doi Îngeri laterali. Piciorul mai apropiat de privitor este vizibil mai mic decât celălalt, pe când, în mod „natural" ar fi trebuit să pară egal sau chiar puțin mai mare. Există un singur loc spațial în care, aflându-se privitorul, să aibă această viziune. Acest loc nu se află în afara icoanei ci înăuntrul ei, mai precis, în imediata vecinătate a potirului aflat pe marginea mesei. Astfel, sunt două puncte de fugă: unul aflat înaintea icoanei, la privitor și altul oferit aceluiași privitor dar de data aceasta *ca și cum acesta s-ar afla lângă potirul euharistic*. Avem așadar, pe de o parte, sugestia îmbrățișării întregii icoane (prin vederea ambelor laturi exterioare a tronurilor laterale) iar pe de altă parte, avem sugestia proiectării propriei persoane în mijlocul Sfintei

Treimi. Icoana este astfel alcătuită ca şi cum cele trei Persoane vin către noi şi le contemplăm oarecum înlăuntrul nostru, *ca şi cum şi-ar fi făcut locaş la noi* şi, în acelaşi timp ca şi cum propria noastră persoană s-ar afla în mijlocul celor Trei lângă potirul euhristic.

„Dacă Mă iubeşte cineva, va păzi cuvântul Meu, şi Tatăl Meu îl va iubi, şi vom veni la el şi vom face locaş la el" (Ioan 14; 23).

Această intrepretare nu contrazice întru nimic interpretarea lui Gabriel Bunge ci doar o aduce într-un plan personal. Dacă Gabriel Bunge are inspiraţia de a vedea în această icoană trimiterea în lume a Duhului Sfânt, o putem, de asemenea, contempla şi ca icoană a întâlnirii personale cu Sfânta Treime, întâlnirea cu Tatăl, prin Fiul, în Duhul Sfânt. Contemplată astfel, icoana ne lasă să înţelegem şi de ce Andrei Rubliov renunţă la reprezentarea lui Avraam şi a celorlalte personaje. Filoxenia lui Avraam devine Filoxenia fiecăruia dintre noi. Un Avraam tainic devine fiecare dintre cei care, contemplând icoana şi *„ridicându-şi ochii săi, a privit şi iată trei Oameni stăteau înaintea lui"; şi cum l-a văzut, a alergat din pragul cortului său în întâmpinarea Lor şi s-a*

închinat până la pământ" Apoi a zis: « Doamne, de am aflat har înaintea Ta, nu ocoli pe robul Tău! » ".

Evocând această celebră icoană, subliniem faptul că a fost destinată unui iconostas. Or, după cum mărturiseşte Paul Evdocimov, „se poate spune cu certitudine că nu există în nici o altă parte ceva asemănător în privinţa puterii de sinteză teologică, a bogăţiei simbolismului şi a frumuseţii artistice"[255]. Dacă pictorul este deopotrivă genial şi sfânt, forţa mesajului său devine extraordinară. Iconograful recunoaşte în propria sa creaţie o frumuseţe care îl depăşeşte şi care devine pentru el însuşi, autorul său, o cale de contemplaţie[256].

Este cunoscută mărturia care ne vine de la Sfântul Iosif de Volokalamsk (1440-1515) care se referă la amintirile lui Spiridon, Stareţ al mănăstirii Sfântul Serghie, amintiri care duc către anul 1478:

„Sfântul Andronic strălucea de mari virtuţi, şi împreună cu el erau ucenicii săi, Sava şi Alexandru, şi

---

[255] Paul Evdochimov, *op. cit.*, p. 210.

[256] Este unul dintre motivele pentru care icoana nu poartă semnătura iconografului.

faimoşii iconari, Daniil şi ucenicul său Andrei, şi mulţi alţii. Aceştia aveau asemenea virtuţi şi asemenea râvnă spre postire şi spre vieţuirea monahală, că s-au împărtăşit într-atât de harul dumnezeiesc şi au înaintat astfel în iubirea dumnezeiască încât nu se mai îngrijeau niciodată de cele pământeşti şi mintea şi gândurile lor şi le ridicau pururea spre lumina dumnezeiască şi nematerialnică iar ochiul lor sensibil îl ridicau mereu spre chipurile pictate cu culori materiale ale Domnului, ale Preacuratei Sale Maice şi ale tutror Sfinţilor. De aceea, chiar şi de praznicul luminoasei Învieri a lui Hristos ei şedeau pe scaune în faţa dumnezeieştilor şi preacuratelor icoane şi priveau neîntrerupt la ele, umplându-se de bucurie şi strălucire dumnezeiască. Şi făceau aşa nu numai în această zi, ci şi în celelalte zile în care nu pictau. Pentru aceasta Domnul Hristos i-a şi preamărit în ceasul morţii. Mai întâi a murit Andrei, după care însă s-a îmbolnăvit şi prietenul său Daniil; iar când acesta şi-a dat duhul, l-a văzut pe prietenul său Andrei în mare slavă chemându-l cu mare bucurie în fericirea veşnică şi nesfârşită [257].

---

[257] L. Müller, *Die dreifaltigkeitsikone des Andréj Rubljow*, Münich, 1990, p. 45, G. Bunge, *op. cit.* p. 56.

3.10. „Cinul" de la Zvenigorod

Un document din secolul al XVIII-lea menţionează acest cin[258] în inventarul mânăstirii Savvin-Storojevski[259]. Dat fiind faptul că dimensiunile icoanelor sunt prea mari în raport cu dimensiunile bisericii de piatră Naşterea Maicii Domnului din cadrul acestei mânăstiri, se pare că acest cin ar fi fost pictat pentru o biserică de lemn ridicată înaintea anului 1406. Nu ştim cum arăta acea biserică dar distanţa dintre stâlpii interiori orientali trebuie să fi fost destul de mare pentru a cuprinde un *Deisis* de genul acesta.

Doar trei icoane s-au păstrat din acest cin până în zilele noastre: Iisus Pantocrator, Arhanghelul Gavriil şi Apostolul Pavel. Dacă ne gândim că în stânga şi în dreapta Mântuitorului se aflau icoanele „obligatorii" – Maica Domnului şi Ioan Botezătorul iar icoanele Arhanghelului Mihail şi Apostolului Pavel trebuie să fi avut o corespondenţă simetrică în icoanele Arhanghelului Gavriil şi Apostolului Petru,

---

[258] Termenul *cin* este un cuvânt slavon care înseamnă rang, registru. Registrul Deisis este numit în tradiţia rusă *cin*.

[259] Cf. Nathalie Labreque – Pervouchine, *L'iconostase :une évolution historique en Russie*, Les éditions Bellarmin 8100, boulevard Saint-Laurent, Montréal, 1982, p. 137.

numărul inițial al icoanelor cinului trebuie să fi fost de cel puțin șapte.

Cele trei icoane păstrate ale cinului sunt busturi. În acea epocă acestea erau cele mai răspândite în Rusia. Noutatea adusă de Rubliov constă în primul rând în mărimea neobișnuită a icoanelor. Icoana Mântuitorului măsoară 1,58/1,06m, cea a Arhanghelului Mihail 1,58/1,08m iar cea a Apostolului Pavel 1,60/1,09m.

Icoana Mântuitorului de la Zvenigorod
(anexa 37)

Cum, unele părți din icoană s-au deteriorat iremediabil, putem să ne facem o idee despre felul cum arăta inițial, doar făcând o comparație cu copiile făcute înaintea primei jumătăți a secolului al XV-lea, după icoanele pictate de Rubliov: *Cinul Oblatchny* cu cinci figuri, de la mânăstirea Nikolski și *Cinul Pokrovski* cu șapte figuri, al bisericii Pokrov din cimitirul Rogojski.

Există originalitate în icoana Mântuitorului sau în celelalte icoane din cinul de la Zvenigorod? La prima vedere, nu. Rubliov urmează conștiincios

canoanele iconografice prestabilite. Mântuitorul este înfăţişat frontal, privind în faţă. Potrivit lui V. Plouguin, părţile deteriorate din icoană pot fi reconstituite cel mai bine după cea mai bună copie a acestei icoane, anume cea aflată la mânăstirea Nikolski. În acea copie, Hristos ţine Evanghelia deschisă la cuvintele: „Nu judecaţi după înfăţişare, ci judecaţi după dreptate. Căci cu judecata cu care judecaţi, veţi fi judecaţi şi cu măsura cu care măsuraţi vi se va măsura". Sunt două versete din evanghelii diferite: Ioan 7,24; Matei 7,2. Comentatorii ruşi ai icoanei[260] (poate şi datorită cadrului ideologic comunist cu totul nefavorabil afirmării teologiei icoanelor) interpretează acest text, coroborat cu privirea blândă a lui Hristos, drept un semn al sensibilităţii artistului la evenimentele tragice ale timpului său. Nu credem că această interpretare este eronată decât în măsura în care este unilaterală. Trebuie să avem în vedere că Rubliov era un om dedicat idealului monahal suprem, theosis – îndumnezeirea. Icoanele sale nu aveau drept prim

[260] Vezi V. Pluguin, *Mirovozzrenije Andreja Rubleva. Drevnerusskaja zivopis' kak istoriceskij istocnik* (Viziunea lui Andrei Rubliov asupra lumii. Arta rusă veche – sursă istorică), Izd. Mosk. Univ., 1974 p. 32.

scop îmblânzirea clasei exploatatoare spre binele celor exploataţi. Ele nu urmăreau ameliorarea tipului uman sau social, caracteristic unei epoci anume ci dădeau mărturie despre chipul lui Dumnezeu în om, despre frumuseţea plinătăţii harului. Contemplarea lor deştepta dorul după chipul lui Dumnezeu, după „frumuseţea cea dintâi" a omului.

Dacă ne întrebăm ce anume face ca icoana Mântuitorului de la Zvenigorod să fie deosebită de multe alte icoane, răspunsul este acesta: privirea. Privirea lui Hristos din Icoana Mântuitorului de la Zvenigorod nu poate fi descrisă cu termeni psihologici deşi încercările de descriere a icoanei au rămas cantonate în spaţiul psihologiei umane. Nu este aspră, nu este duioasă, nu este blândă. Nu este privirea unui om ci a Dumnezeului-Om care îşi contemplă în fiecare om propriul său chip. În această icoană raportul icoană – privitor se răstoarnă. Nu atât omul contemplă chipul lui Dumnezeu cât mai ales Dumnezeu contemplă în om chipul Său aşa cum ar fi el vindecat de patimi şi luminat de har. „Nu judecaţi după înfăţişare...", spune Hristos. El însuşi nu judecă după înfăţişare; privirea Lui nu caută ochii

celui aflat înaintea icoanei, nu caută aparența, fața văzută a lumii şi a omului ci acea realitate spirituală pe care a făcut-o accesibilă omului din fața Lui, realitate despre care icoana Sa dă mărturie.

Mai mult decât oricare alt iconograf, Rubliov a ştiut într-atât să redea frumusețea chipului lui Hristos, frumusețea omului îndumnezeit, încât năzuința acestei frumuseți îi devine omului cel mai aspru judecător. Frumusețea chipului omenesc transfigurat de prezența harului este oglinda care prin contrast induce conştientizarea urâțeniei chipului desfigurat de patimi.

„Nu judecați după înfățişare ci judecați după dreptate!". Dreptatea după care trebuie făcută judecata este *dreptatea lui Dumnezeu*. Sensul ei îl descoperă Apostolul Pavel:

„Dar dreptatea lui Dumnezeu vine prin credința în Iisus Hristos, pentru toți şi peste toți cei ce cred, căci nu este deosebire. Fiindcă toți au păcătuit şi sunt lipsiți de slava lui Dumnezeu; Îndreptându-se în dar cu harul Lui, prin răscumpărarea cea în Hristos Iisus. Pe Care Dumnezeu L-a rânduit (jertfă de) ispăşire, prin credința în sângele Lui, ca să-Şi arate dreptatea Sa,

pentru iertarea păcatelor celor mai înainte făcute" (Romani, 3; 23-25).

Icoana Arhanghelului Mihail (anexa 38)

Este, cu siguranţă, una dintre cele mai impresionante reprezentări de acest fel. Rubliov pictează un arhanghel cu trăsături isihaste, o fiinţă interioară nefragmentată, oarecum omogenizată şi devenită integral capabilă de linişte (*hesychia*). Pe chipul lui se citesc delicateţe şi blândeţe de un cu totul alt ordin decât cele psihologice. Nimic nu dă senzaţia de pasivitate. Contemplaţia nu este pasivitate ci acţiune în cel mai înalt grad, participare la viaţa lui Dumnezeu. Totul este pace lăuntrică şi tăcere. În fapt, aşa cum arată părintele Andrei Scrima,

> (...) isihia, ca experienţă spirituală, are două componente: *tăcerea* şi *pacea*. Prima nu trebuie confundată cu muţenia, ea nu e nicidecum retragere din faţa cuvântului, ceea ce ar putea reprezenta o greşală, o abdicare sau pur şi simplu o comoditate. Tăcerea merge mai departe decât condiţionările ei exterioare. Ea constă, în primul rând, în depăşirea oricărei

dihotomii între spirit şi cuvânt, acea dihotomie între subiect şi obiect care, tocmai ea, generează *dis-cursul* (în care e conţinută ideea dualităţii, a separării). Apoi, în profunzimile tăcerii, are loc uimirea: în faţa realităţii ultime, cuvântul nostru nu poate decât să tacă. Numai tăcerea e, în acest caz, semnificativă [261].

Asemănarea cu chipurile îngerilor Troiţei lui Rubliov este evidentă dar merge până la un punct. Pe chipurile acelora se poate discerne o anume majestate a atotputerniciei. Faţa arhanghelului Mihail trădează incandescenţa calmă a rugăciunii îndărătul căreia se presimte lacrima harului. „Cum sunt aceste lacrimi – se întreabă Sfântul Grigorie Palama – cărora rugăciunea le este maică şi fiică? Nu sunt dureroase şi amare şi muşcătoare prin fire celor ce au gustat de curând din fericitul plâns, iar celor ce s-au bucurat de el din plin nu li se prefac în dulci şi nedureroase?"[262]. Ochiul senin al inimii străpunse de har, privirea arhanghelului contemplă oarecum

[261] André Scrima, *Despre isihasm*..., pp. 127-128.

[262] Sfântul Grigorie Palama, *Despre rugăciune*, în „Filocalia", vol. VII, ed. cit., p. 230.

lăuntric adâncul insondabil al lui Dumnezeu „cel ce face pe îngerii Săi duhuri şi pe slugile sale pară de foc" (Ps. 103; 5).

Andrei Rubliov a realizat această icoană după aşa numită teorie celor trei cercuri[263]. Capul arhanghelului acoperă desăvârşit suprafaţa cercului cu raza de două module (anexa 39)[264]. Axa nasului formează cu axa ochilor un unghi drept, datorită faptului că reprezentarea feţei nu este făcut în adâncime (în relief) ci în „planimetrie". Acest mod de reprezentare a chipului este premisa caracterului său transparent; el *se deschide* către privitor iar curba capului devine plină de forţă şi sens.

Icoana Apostolului Pavel (anexa 40)

Pe chipul lui Pavel se citeşte „gândul lui Hristos" (I Cor. 2; 16) despre care le vorbea corintenilor. Este vorba de jertfa de sine, lucru pe care

---

[263] Erwin Panofsky a lansat această teorie care îşi află originea într-un manuscris datând de la începutul secolului al XIII-lea, aflat la Biblioteca de Stat din Hamburg. Aceasta este unica mărturie medievală ce explică proporţiilor feţei şi ale capului cu ajutorul schemei celor trei cercuri. Manuscrisul este occidental dar inspiraţia sa este bizantină (vezi Egon Sendler, *Icoana, imaginea nevăzutului,* traducere din limba franceză de Ioana Caragiu ş.a., editura Sophia, Bucureşti, 2005, p. 119).

[264] Este vorba de cercul cel mai cuprinzător, a cărui rază este egală cu diametrul celorlalte două cercuri înscrise în el.

îl clarifică în epistola către filipeni: "Gândul acesta să fie în voi care era şi în Hristos Iisus, Care, Dumnezeu fiind în chip, n-a socotit o ştirbire a fi El întocmai cu Dumnezeu, ci S-a deşertat pe Sine, chip de rob luând, făcându-Se asemenea oamenilor, şi la înfăţişare aflându-Se ca un om, S-a smerit pe Sine, ascultător făcându-Se până la moarte, şi încă moarte pe cruce" (Filp. 2; 5-8). Chipul lui exprimă uimirea calmă, doxologică, înaintea tainelor dumnezieşti, înţelepciunea acestei cunoaşteri. Pe aceasta o şi propovăduia apostolul: "Înţelepciunea o propovăduim la cei desăvârşiţi, dar nu înţelepciunea acestui veac, nici a stăpânitorilor acestui veac, care sunt pieritori, ci propovăduim înţelepciunea de taină a lui Dumnezeu, ascunsă, pe care Dumnezeu a rânduit-o mai înainte de veci, spre slava noastră (I Cor. 2; 6-7). Ce este această înţelepciune dacă nu harul Duhului Sfânt de care nu doar o dată vorbeşte şi apostolul Pavel şi asupra cărora vor insista atât de mult scriitorii isihaşti? Harul este cel care „vorbeşte omului cu şi îl face capabil să experimenteze misterul lui Dumnezeu, să îl guste, să îl sesizeze nu numai cu inteligenţa, ci cu toate nivelurile fiinţei lui"[265].

---

[265] André Scrima, *Despre isihasm...*, p.147.

CAPITOLUL 4
Iconostas şi Euharistie. Semnificaţia teologică a iconostasului

Unul dintre cele mai grave aspecte referitor la Taina Euharistiei a fost renunţarea la lectura cu voce tare a rugăciunilor euharistice. Prin aceasta, poporul credincios a fost privat de extraordinara frumuseţe şi bogăţie teologică conţinute în aceste rugăciuni. Mai mult chiar, sensul Sfintei Liturghii a fost estompat. Alexandre Schmemann a pus foarte bine în evidenţă paradoxul situaţiei: „de secole, poporul lui Dumnezeu, laicii pe care apostolul Petru îi numeşte « seminţie aleasă, preoţie împărătească, neam sfânt, popor agonisit de Dumnezeu » (I Petru, II, 9), nu aud, şi de aceea nu cunosc rugăciunea tuturor rugăciunilor prin care se săvârşeşte Taina şi prin care se împlineşte însăşi esenţa şi chemarea Bisericii. Toţi cei care se roagă aud ecfonise separate şi fraze fragmentate. Legătura dintre ecfonise şi fragmente, şi uneori chiar sensul acestora rămân pentru ei de

neînțeles, ca de exemplu: „cântare de biruință cântând, strigând, glas înălțând şi grăind..."[266].

Ceea ce ne propunem să demonstrăm în acest capitol este faptul că, după ce rugăciunile euharistice s-au scufundat în tăcere, programul iconografic al iconostasului s-a dezvoltat în aşa manieră încât a asumat conținutul teologic al acestora, devenind, s-ar putea spune, o *rostire vizuală* a canonului euharistic. De asemenea, în special registrul Deisis al iconostasului a reuşit să transpună vizual specificul rugăciunii euharistice: rugăciunea de mulțumire doxologică, de mijlocire agapică pentru toată făptura.

4.1. Rostirea rugăciunilor euharistice în primele secole creştine

Este evident că rugăciunile euharistice erau pronunțate cu voce tare în primele veacuri creştine. Mântuitorul Iisus Hristos nu a mulțumit în secret la Cina cea de Taină: *„Iar pe când mâncau ei, Iisus, luând pâine şi binecuvântând, a frânt şi, dând ucenicior, a zis: Luați, mâncați, acesta este trupul Meu."* (Matei 26; 26).

---

[266] Alexander Schmemann, *Euharistia*, Ed. Anastasia, Bucureşti, f.a., p. 176.

De asemenea, apostolii nu au ascuns cuvintele rugăciunilor: „Şi zicând acestea şi luând pâine, a mulţumit lui Dumnezeu înaintea tuturor şi, frângând, a început să mănânce" (Fapte 27; 35). Exemplele ar putea continua.

Pentru perioada primelor veacuri creştine, pronunţarea cu voce tare este susţinută de faptul că rugăciunile euharistice au fost redactate la persoana I-a plural. Aceasta indică faptul că preotul asuma întreaga comunitate[267]. Prin structura lor dialogică, rugăciunile euharistice exprimă concelebrarea preotului şi a poporului. Adunarea aderă la fiecare rugăciune prin Amin. Fiecare dintre ele este pronunţată în numele nostru (în afara unei rugăciuni a preotului pentru el însuşi, citită în timpul Imnului heruvimic)[268]. Conţinutul tuturor rugăciunilor pune în evidenţă dialogul dintre Dumnezeu şi comunitate: „Pentru toate acestea mulţumim Ţie şi Unuia-născut

---

[267] Panagiotis Trembelas, *L'audition de l'anaphore par le peuple,* în *1054-1954, L'église et les églises - Études et travaux sur l'Unité chrétienne offerts à Dom Lambert Beauduin,* Edititions de Chevetogne, 1955, p. 209.

[268] A. Schmemann, op. cit. p. 20.

Fiului Tău şi Duhului Tău celui Sfânt, pentru toate pe care le ştim şi pe care nu le ştim..."[269].

Există de asemenea alte argumente, precum de pildă traducerea etiopiană a Tradiţiei apostolice a lui Ipolit. În această versiune există o indicaţie care probează că în epoca lui Ipolit, anaforaua era încă recitată cu voce tare: „Nu este nevoie ca episcopul să înveţe pe de rost cuvintele ci trebuie să le pronunţe clar şi atent"[270].

Eusebiu de Cezareea ne furnizează o altă mărturie în a sa Istorie Bisericească[271] cu privire la un creştin care fusese botezat de către eretici dar care trăise apoi în comuniune cu Biserica apostolică. Se punea întrebarea dacă botezul primit la eretici putea fi recunoscut. Episcopul Dionisie al Alexandriei îl recunoaşte şi expune raţiunea care îl determinase să o facă: „El ascultase, într-adevăr Euharistia, răspunsese Amin, stătuse în picioare înaintea mesei şi întinsese mâinile pentru pentru a primi această

---

[269] Rugăciune din Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, Liturghier, ed. cit. p. 160.

[270] Charles Harris, *Liturgy and Worship*, Londres, 1947, p. 766 apud. Panagiotis Trembelas, *L'audition de l'anaphore par le peuple*, în *„1054-1954, L'église et les églises - Études et travaux sur l'Unité chrétienne offerts à Dom Lambert Beauduin"*, p. 211.

[271] Eusèbe de Césarée, *Histoire ecclèsiastique*, S.C. 41, 1955, VII, 9, p. 144.

sfântă hrană, fusese mult timp părtaş Trupului şi Sângelui Domnului Nostru; nu aş fi îndrăznit să îl înnoiesc de la început".

4.2. Novela 137 a Împăratului Iustinian şi efectul ei (anexa 1)

Din nefericire, câteva secole mai târziu, situaţia va fi total diferită. Astfel, Împăratul Iustinian, în ultimul său an de viaţă a considerat necesar să intervină printr-o *novella* pentru a corija o situaţie pe care o credea vătămătoare pentru poporul credincios: imposibilitatea de a asculta rugăciunile euharistice. Novela 137 a lui Iustinian, datează din 26 martie 565: „...poruncim ca toţi episcopii şi preoţii să facă dumnezeiasca Ofrandă şi rugăciunea de la Sfântul Botez nu în tăcere, ci cu glas auzit de preacredinciosul popor, pentru ca şi de aici sufletele celor care le ascultă să se scoale spre o mai mare străpungere (a inimii) şi spre lauda Stăpânului Dumnezeu. (...)De aceea, aşadar, se cuvine ca rugăciunea de la Sfânta Ofrandă şi celelalte rugăciuni să fie oferite cu glas tare de preacuvioşii episcopi şi preoţi Domnului nostru Iisus Hristos Dumnezeul nostru împreună cu Tatăl şi cu Duhul

Sfânt. Bine ştiind preacuvioşii preoţi că dacă trec cu vederea ceva din acestea vor avea de dat răspuns şi la înfricoşătoarea judecată a Marelui Dumnezeu şi Mântuitorului nostru Iisus Hristos, dar nici noi cunoscând acestea nu vom avea linişte, nici nu le vom lăsa nerăzbunate. (...)[272].

Analizând textul, L. Bouyer trage concluzia că împăratul vede în practica recitării în şoaptă a rugăciunilor doar o neglijenţă intolerabilă care trebuie să fie înlăturată. În acelaşi timp este evident că insistenţa imperială denotă faptul că practica respectivă trebuie să fi fost deja generală[273].

Nu putem decât să presupunem cu privire la efectul novelei 137. Se pare că a avut un efect limitat. Conform unei informaţii furnizată de către Ioan Moshu, în vremea publicării novelei lui Iustinian existau încă preoţi care aveau obiceiul de a pronunţa rugăciunile cu voce tare. Proba constă într-o povestire ai cărei protagonişti – nişte copii, cunoşteau pe de rost rugăciunile euharistice pentru

---

[272] Traducerea novelei este preluată din lucrarea lui *Karl Chiristian Felmy, De la Cina de Taină la Dumnezeiasca Liturghie a Bisericii Ortodoxe* – trad. Românească, Deisis, Sibiu, 2004, pp. 129-132.

[273] L. Bouyer, *Eucharistie*, Paris, 1966, p. 357.

că *le ascultau adesea recitate.* Săvârşind Liturghia în joacă, în urma rostirii cu voce tare a anaforalei s-a pogorât foc din cer, care a mistuit pâinile şi chiar şi pietrele pe care copiii aduceau jertfa. Iar pe acel loc, pe care copiii au fost martorii acestei minuni, mai târziu s-a contruit o mânăstire. „S-a întâmplat că acel care o făcea pe preotul să ştie pe de rost anaforaua, pentru că este obiceiul în Biserică, ca la Sfintele Slujbe, copiii să stea în faţa sfântului altar şi să se împărtăşească cu Sfintele Taine, îndată după clerici. Şi pentru că în unele locuri preoţii obişnuiesc să rostească cu glas mare rugăciunile, s-a întâmplat ca aceşti copii să înveţe rugăciunea sfintei anaforale, din faptul că aceasta a fost rostită cu glas mare neîncetat"[274].

Cu toate acestea, de la sfârşitul secolului al VIII-lea (aşa cum dă mărturie codexul Barberini care este datat în jurul anului 800), o parte majoră a euharistiei bizantine, în ciuda prescripţiilor şi ameninţărilor imperiale, erau rostite *μυστικως*, (tainic, şoptit). Însăşi indicaţiile tipiconale

[274] Ioan Moshu, *Limonariu sau Livada duhovnicească,* trad. rom., Teodor Bodogae, Ed. Episcopiei Alba-Iulia, Alba-Iulia, 1991, p.192.

menționează cuvântul *μυστικως* ca o indicație pentru săvârșitor.

4.3. Cauzele care au condus la lectura în taină a rugăciunilor

L. Bouyer susține o teză a lui I. Hanssens[275], lansată deja pentru prima oară de către Dom Claude de Vert în secolul al XVIII-lea. Astfel, starea actuală ar fi fost cauzată de înmulțirea numărului cântărilor colective, fapt care a determinat celebranții să urmeze rostirea rugăciunilor cu voce joasă de fiecare dată când corul cânta. Apoi reluau cu voce tare cuvintele care declanșau o nouă intervenție corală. Este ipoteza unei pure neglijențe determinată de o regretabilă rutină clericală care tindea inerțial spre grăbirea sfârșitului slujbelor. L. Bouyer afirmă de asemenea că s-ar putea presupune un proces de cauzalitate reciprocă: cânturile corale, dezvoltându-se, au dat primul pretext unei recitări expeditive, încete și grăbite din partea preotului. În replică, acest fapt a favorizat „o extensie a cântărilor corului, în așa fel încât nu era necesar a rămâne în final decât

[275] I.M.Hanssens, *Institutiones liturgicae de ritibus orientalibus*, tomus III, pars altera, Roma, 1932, p. 484; L. Bouyer, *Eucharistie*, Paris, 1966, p. 358.

câteva ecfonise scurte ale preotului, punctând o suită de cântări[276].

Într-un articol dedicat acestui subiect, profesorul de Teologie Liturgică, Nicolae Necula are o opinie echilibrată, întrucâtva asemănătoare celei de mai sus: „Începând din secolul al V-lea şi până în secolul al XIV-lea, Liturghia se dezvoltă ajungând la forma complexă de astăzi, prin adăugarea de noi piese, în general imne, rituri şi ceremonii, datorită dezvoltării teologice şi necesităţilor misionare ale Bisericii. În special imnele au fost acelea care s-au impus în rânduiala Sfintei Liturghii, ca expresie a învăţăturii de credinţă şi care formează astăzi răspunsurile liturgice. Lungindu-se rânduiala Sfintei Liturghii, ea a fost greu de urmărit. De aceea, pentru a înlătura lungimea exagerată şi oboseala de a o urmări în totalitatea ei, rugăciunile care erau rostite cu voce tare au început să fie rostite de acum înainte în taină, urmând ca din ele să se audă doar sfârşiturile lor, numite cu un termen tehnic *vosglasuri* sau *ecfonise* şi rugăciunea de la sfârşit numită „a amvonului". La acestea s-au adăugat ecteniile care

[276] L. Bouyer, op. cit. p. 358.

au rămas să se rostească în continuare în auzul tuturor. În felul acesta, slujba Sfintei Liturghii a căpătat un caracter dublu, adică o parte săvârşită în altar de către slujitori în taină, iar alta în restul bisericii de către credincioşi, cântăreţi şi diaconi, în văzul şi auzul tuturor"[277].

Joseph Dwirnyk crede că „era purtată permanent în minte grozăvia păcatului, fapt pentru care era încercată o anume stânjeneală înaintea misterelor creştine. Era firesc, deci, ca aceasta să fie urmată de o teamă plină de reverenţă înaintea altarului, tronul lui Hristos, înaintea acestui « sfânt şi înfricoşător scaun »"[278]. El afirmă că această stare de spirit se poate distinge în formularul liturgic al Sfântului Vasile cel Mare. Opinia noastră este că viziunea lui Dwirnyk este, totuşi, unilaterală. Este adevărat (şi aici Dwirnyk are dreptate) că rugăciunile invită la conştientizarea stării de păcat, dar, în acelaşi timp ele cheamă şi la conştientizarea infinitei iubiri divine. Acestea sunt două coordonate

---

[277] Nicolae Necula, *Este necesară şi folositoare citirea cu voce tare a rugăciunilor din rânduiala Sfintei Liturghii?*, în „Tradiţie şi înnoire în slujirea liturgică", vol. III, EIBMBOR, Bucureşti, 2004, pp. 148-149.

[278] Joseph Dwirnyk, *op. cit.* p. 28.

esenţiale ale rugăciunii creştine, coordonate ilustrate minunat în anaforaua Sfântului Vasile cel Mare. Taina mântuirii omului nu apare unilateral ca un *mysterium tremendum*, mister înfricoşător, înaintea căruia omul se cutremură, ci apare, mai curând o taină a uimirii euharistice, *taina uimirii întru mulţumire şi slăvire* înaintea infinitei milostiviri cu care Dumnezeu Se pleacă spre om, în ciuda nevredniciei acestuia. Se poate constata acest lucru chiar din prima frază a anaforalei, care, prin invocarea succesivă a mai multor nume divine, conduce gradual către o intimitate spirituală din ce în ce mai mare:

Cel ce eşti, Stăpâne, Doamne, Dumnezeule, Părinte, Atotţiitorule cel închinat,....

Preotul începe, aşadar, prin a-L invoca pe Dumnezeu cu numele descoperit lui Moise, nume pe care evreii din tradiţia iudaică târzie îl socoteau atât de înfricoşător încât nu cutezau să-l rostească (aici se justifică expresia *mysterium tremendum*). Continuă apoi cu invocarea Lui ca *Stăpân*, deci, cu intrarea în relaţie cu El de pe treapta de rob al Său, lucru deloc

degradant în logica teologică, fiind, dimpotrivă, condiţia primirii înfierii divine, al cărei har este afirmat ceva mai departe prin chemarea lui Dumnezeu ca *Părinte Atotţiitor*[279].

A lăuda, a binecuvânta, a mulţumi Domnului înseamnă a asuma atitudinea firească a omului creat după chipul lui Dumnezeu şi, în ultimă instanţă, atitudinea specifică stării de îndumnezeire. În starea de cădere a urmaşilor lui Adam, asumarea acestei atitudini este condiţionată şi de păstrarea *inimii înfrânte şi sufletului smerit,* expresii care sintetizează asceza creştină al cărei unic scop constă în reuşita deschiderii către har prin permeabilizarea inimii învârtoşate.

(...) *vrednic cu adevărat şi drept şi cuvenit lucru este pentru marea cuviinţă a sfinţeniei Tale, pe Tine a Te lăuda, Ţie a-Ţi cânta, pe Tine a Te binecuvânta, Ţie a ne închina, Ţie a-Ţi mulţumi, pe Tine a Te slăvi, Cel ce singur eşti Dumnezeu cu adevărat, şi Ţie a-Ţi aduce*

---

[279] În logica teologică a traseului ascetic creştin, asumarea stării de rob al lui Dumnezeu coincide cu dobândirea înfierii dumnezeieşti. În Pilda fiului risipitor, revendicarea în pocăinţă a stării de rob nu dobândeşte decât reconfirmarea stării de fiu.

această slujbă duhovnicească a noastră, cu inimă înfrântă şi cu suflet smerit; (...).

Acest Dumnezeu, „Cel ce este", ni s-a descoperit în final ca Tată, precum arată prima frază care poate fi socotită o reactualizare vie, personală, a istoriei revelaţiei divine. Geniul teologic al acestei rugăciuni provine şi din reliefarea echilibrată atât a transcendenţei divine cât şi a iubirii desăvârşite, personale, întru care El ni se face accesibil ca Tată. Pe de o parte, *Stăpân al tuturor, Domn al cerului şi al pământului şi a toată făptura cea văzută şi cea nevăzută, Cel ce şade pe scaunul slavei şi priveşte adâncurile, Cel ce este fără de început, nevăzut, neajuns, necuprins, neschimbat...* . Pe de altă parte, El este *Tatăl Domnului nostru Iisus Hristos, al marelui Dumnezeu şi Mântuitorului nostru, nădejdea noastră.* El este Cel ce a venit spre noi, cei ce ne-am îndepărtat de El. Omul devine fiinţă doxologică şi euharistică prin conştientizarea (în rugăciune) a propriului neant înnobilat de dragostea lui Dumnezeu.

(...) *zidind pe om, luând ţărână din pământ şi după chipul Tău, Dumnezeule, cinstindu-l, l-ai pus în raiul desfătării, făgăduindu-i întru paza poruncilor Tale viaţă fără de moarte şi moştenirea veşnicelor bunătăţi. Dar*

neascultându-Te pe Tine, Adevăratul Dumnezeu, Care l-ai făcut pe dânsul şi amăgirii şarpelui supunându-se şi dat fiind morţii pentru păcatele sale (...).

Este adevărat că textul prezintă în termeni oarecum aspri nimicnicia umană, împrejurul căreia nu pune frunze de smochin dar această asprime este mereu biruită de accentul final, aşezat totdeauna pe dragostea lui Dumnezeu, pe faptul că această dragoste l-a însoţit pe om şi în căderea sa de la viaţa în Dumnezeu. Chiar dacă ne aflam într-o stare de sclavie spirituală (*vânduţi sub păcat*), el nu ne-a dispreţuit, ne-a purificat, ne-a înnobilat. Conştiinţa propriei nimicnicii înaintea dragostei infinite a lui Dumnezeu nu ar trebui să trezească în om teama de Dumnezeu ci mai curând dragostea de Dumnezeu, pentru că ea este dovada că „El ne-a iubit pe noi întâi" (1 Ioan, 4, 19).

„Şi vieţuind El în lumea aceasta, dându-ne porunci de mântuire, scoţându-ne pe noi din rătăcirea idolilor, ne-a adus la cunoaşterea Ta, a Adevăratului Dumnezeu şi Tată, agonisindu-ne pe noi Sieşi popor ales, preoţie împărătească, neam sfânt. Şi curăţindu-ne prin apă şi sfinţindu-ne cu Sfântul Duh, S-a dat pe Sine schimb morţii, întru care eram ţinuţi, fiind vânduţi sub păcat".

Unde este, aşadar, frica? Unde este stânjeneala de care vorbeşte Joseph Dwirnik? În anaforaua Sfântului Vasile cel Mare există o atmosferă de noblețe luminoasă, o stare de doxologie euharistică.

Nu credem că greşim dacă spunem că lectura cu voce joasă este cea care trimite la o stare de *mysterium tremendum* mai curând decât lectura cu voce tare. În orice caz, originea lecturii cu voce joasă trebuie căutată în altă parte şi nu în textul însuşi.

Este posibil ca lectura secretă a rugăciunilor să fi rezultat din tendința de a pune în evidență sacralitatea textului şi a evenimentului. Aceasta este ipoteza susținută de către Karl Christian Felmy[280]. Într-adevăr, după anul 313 cultul s-a deschis maselor şi, în consecință, relaxării şi riscului de a vedea tainele întinate de către cei nevrednici[281]. „Când rugăciunile sale sunt pronunțate cu voce joasă, Euharistia devine *mysterium tremendum*. Însă ceea ce

---

[280] Karl Christian Felmy, *De la Cina de Taină la Dumnezeiasca Liturghie a Bisericii Ortodoxe*, trad. rom. Preot Prof. Ioan Ică, Deisis, Sibiu, 2004, p. 129.

[281] Macarios Simonopetritul, *Triodul Explicat*, trad. rom. diac. Ioan I. Ică jr., Ed. Deisis, Sibiu, 2000, p. 17.

(lucru accentuat şi astăzi) era menit să slujească protejării anaforalei, a textului sfânt şi lucrării sfinte, a slujit ulterior disoluţiei lor treptate: cu excepţia epiclezei, rugăciunile spuse în taină sunt parcurse adeseori superficial şi mult prea repede, ba uneori sunt chiar sărite, şi nu mai sunt considerate drept însăşi inima slujbei dumnezeieşti. O arată mai ales comentariile liturgice ale Bisericii bizantine de după epoca lui Iustinian: textele rugăciunilor sunt ultrasacralizate, dar îşi pierd astfel semnificaţia reală şi nu mai sunt explicate. Comentariile liturgice nici nu le mai redau. Dacă anaforaua însăşi, devenită acum rugăciune rostită în taină, rămâne de regulă încă intactă, în practică alte rugăciuni rostite în taină vor fi lăsate afară cu totul"[282].

Care este motivul real? Neglijenţa sau poate din contră, un exces de pietate? Este posibil ca ambele două motive să fi contribuit împreună la faptul că altarul a devenit un loc inaccesibil prezenţei fizice a credinciosului simplu, şi, de asemenea, privirii şi auzului său.

---

[282] Karl Chiristian Felmy, *op. cit.* p. 129.

Trebuie remarcat că în secolul al VI-lea, când Împăratul Iustinian I (prin novela 137) poruncea preoţilor să pronunţe rugăciunile euharistice cu voce tare pentru ca poporul să poată înţelege bogăţia conţinutului lor teologic, exista doar un iconostas incipient, o colonadă şi un văl care nu aveau consistenţa fizică pentru a împiedica o bună audiţie a rugăciunilor. Această observaţie este foarte importantă pentru a arăta că *nu dezvoltării iconostasului i se poate imputa rostirea în şoaptă a rugăciunilor.*

Ceea ce exista însă deja era un *sentiment de separare* între preoţi şi credincioşi, ceea ce în final a condus către o separare fizică. În secolul al XI-lea, orice acces vizual sau auditiv către altar era strict interzis poporului credincios. Această interdicţie a fost formulată clar de către Nichita Stithatul[283] în scrisorile adresate unui ucenic:

---

[283] Puţine detalii sunt cunoscute în legătură cu viaţa Sfântului Niceta Stithatul. Se pare că s-a născut în jurul anului 1005. A fost ucenic şi biograf al Sfântului Simeon Noul Teolog (917-1022), fiind monah la mânăstirea Studion din Constantinopol. Din scrisorile sale către un ucenic care îi ceruse lămuriri, reproducem câteva fragmente.

1. „Dacă tu gândeşti că apelul: « Uşile, uşile! Să luăm aminte! » se raportează la taina jertfei divine şi nesângeroase şi că este îngăduit, precum scrii, tuturor celor care sunt prezenţi acolo atunci când este permis, atunci când tainele dumnezeieşti se săvârşesc, de a accede la contemplarea lor şi de a le privi fără oprelişte, iată încă un lucru care nu este plăcut nici virtuţii şi nici înţelepciunii tale, căci contemplaţia şi vederea tainelor sunt cu totul rezervate prin porunca lui Dumnezeu şi a Apostolilor Săi, preoţilor care aduc ofranda, precum este scris"[284].

2. „(...) Este cu desăvârşire interzis unui laic chiar să şi vorbească şi să înveţe în biserică, încă şi mai puţin să privească înfricoşătoarele taine ale sfintei jertfe..."[285].

3. „(...) Află că locul laicilor în adunarea credincioşilor, la momentul săvârşirii sfintei

---

[284] Nichita Stithatul, *Opuscules et Lettres*, S.C. 81, Paris, 1961, *Lettres Annexes* VIII, 1.p. 281.

[285] *Ibidem*, p. 283.

jertfe, este departe de sfântul altar. Interiorul altarului este rezervat preoţilor, diaconilor şi ipodiaconilor; spaţiul din preajma altarului este al monahilor şi al altor cete ale ierarhiei noastre; în spatele lor spaţiul este al laicilor, după dispoziţia transmisă de către Apostolii lui Hristos pentru Biserica comună a credincioşilor şi descrisă de către Dionisie şi Clement, apostolii lui Petru şi Pavel. Cum, aşadar, de la o asemenea distanţă, laicul, cel căruia îi este interzis, poate el să privească tainele lui Dumnezeu săvârşite cu cutremur de către preoţi?"[286].

4. „Dacă tu pretinzi, pe de altă parte că este convenabilă capela din casa ta, deşi ea pune laicii prezenţi în situaţia de a se apropia de altar în timpul celebrării sacrificiului nesângeros, aceasta te condamnă grav, pe tine stăpînul casei, care, în acelaşi timp ignorant şi savant, loveşti învăţătura Apostolilor şi a părinţilor"[287].

---

[286] *Ibidem*, p. 285.

[287] *Ibidem*

5. „Dar faptul că la momentul jertfei celei nesângeroase, cuvintele: « Uşile, uşile, să luăm aminte! » invită în principal pe ipodiaconi a se ţine aproape de uşi şi a păzi intrarea de necredincioşi şi de catehumeni, cum a fost spus; şi de asemenea, aceste cuvinte poruncesc în plus tuturor credincioşilor să închidă porţile simţurilor lor pentru a evita împrăştierea şi pentru a nu arunca ochii pe ritualurile copleşitoare plinite de către preoţi în altar, toate acestea le cunosc eu însumi"[288].

Din fragmentele citate mai sus, reiese faptul că Nichita Stithatul era credincios concepţiei lui Dionisie Pseudo Areopagitul potrivit căruia harul lui Dumnezeu se pogoară peste şirurile inferioare ale ierarhiei prin mijlocirea personală a ierarhilor. Dar tocmai învăţătura lui Dionisie despre ierarhii este aspru criticată în prezent şi considerată un eşec al încercării de a integra concepţia neoplatonică despre lume într-un cadru creştin[289]. Fragmentele citate

---

[288] *Ibidem*, p. 287.

[289] Vezi John Meyendorff, *Teologia Bizantină*, EIBMBOR, Bucureşti, 1996, p. 42.

relevă o atitudine mult diferită de cea a însuşi textului anaforalei Sfântului Vasile cel Mare (anexa 1) care, împrumutând expresiile Sfântului Apostol Petru, subliniază noblețea la care poporul lui Dumnezeu a fost ridicat prin Iisus Hristos: *Şi vieţuind El în lumea aceasta, dându-ne porunci de mântuire, scoţându-ne pe noi din rătăcirea idolilor, ne-a adus la cunoaşterea Ta, a Adevăratului Dumnezeu şi Tată, agonisindu-ne pe noi Sieşi popor ales, preoţie împărătească, neam sfânt. Şi curăţindu-ne prin apă şi sfinţindu-ne cu Sfântul Duh, S-a dat pe Sine schimb morţii, întru care eram ţinuţi, fiind vânduţi sub păcat.* Tocmai auzirea acestei rugăciuni socoteşte Nichita Stithatul a fi o impietate din partea poporului lui Dumnezeu.

Novela Împăratului Iustinian a fost un act singular şi nu a reuşit să împiedice evoluția ulterioară destul de gravă. Dacă cele mai importante rugăciuni sunt pronunţate în şoaptă, ele îşi pierd dubla orientare, pentru că rugăciunile euharistice au fost mereu orientate atât către darurile euharistice cât şi către comunitatea locală prezentă la liturghie. Ascultând rugăciunile euharistice, poporul

credincios rememora etapele răscumpărării omului de către Dumnezeu, îl cunoştea pe Dumnezeu prin intermediul faptelor prin care El l-a mântuit pe om. Or, „este cu neputinţă a cunoaşte pe Dumnezeu şi a nu-i mulţumi, tot aşa cum nu este cu putinţă să mulţumeşti lui Dumnezeu necunoscându-L. Cunoaşterea lui Dumnezeu transformă viaţa noastră în mulţumire, iar mulţumirea transformă veşnicia în viaţă veşnică[290]. În acest spirit care ia ca punct de plecare Ioan 17;3[291], una dintre caracteristicile rugăciunilor Bisericii a fost aceea de a uni învăţătura cu doxologia. Însă lectura cu voce joasă a rugăciunilor face ca învăţătura să se disocieze de doxologie. „Întâi-stătătorul, care în biserica primară rostea rugăciunea euharistică, îşi exercita prin aceasta şi slujirea sa de învîţător. Acum el devine doar un săvârşitor al cultului la altar. Această evoluţie unilaterală a produs apoi, în timpul Reformei, evoluţia unilaterală de mai târziu: *învăţătura* nu mai este atunci decât o simplă

[290] A. Schmemann, *op. cit.* p. 180.

[291] Şi aceasta este viaţa veşnică: Să Te cunoască pe Tine, singurul Dumnezeu adevărat, şi pe Iisus Hristos pe Care L-ai trimis.

instrucţie, nu mai e doxologie şi nu mai *transformă*"[292].

4.4. Reprezentarea iconografică a ofrandei liturgice

Aşa cum arată André Grabar, „aici este adevăratul obiect, adevăratul subiect al artei sacre, al imaginii creştine: a încerca reprezentarea a ceea ce nu este reprezentabil, a arăta ceea ce nu se poate arăta"[293].

În cadrul artei creştine, reprezentările iconografice ale ofrandei liturgice care aparţin unor provincii şi epoci diferite, pot fi grupate în două categorii principale: picturi murale aflate în corurile bisericilor şi ale capelelor şi manuscrise ale oficiilor liturgice. Primele reunesc imagini care au un dublu sens. Pe de o parte, se reconstituie într-o anamneză perpetuă a operei de răscumpărare a omului prin Iisus Hristos iar pe de altă parte acţionează ca evidenţe iconice ale temeiurilor ofrandei liturgice. Cu alte cuvinte, aceste imagini acţionează şi ca nişte

---

[292] Karl Christian Felmy, *op. cit.* p. 129.

[293] André Grabar, *L'Anaphore dans l'art orthodoxe*, în *„Eucharisties d'Orient et d'Occident"*, vol. II, Les Éditions du Cerf, Paris, 1970, p. 270.

temeiuri ale veridicității ofrandei, prezența lor fiind şi o mărturie a faptului că ofranda liturgică este bineprimită. În cadrul acestui tip de imagini se înscriu *imagini ale Fecioarei cu Pruncul* care domină absida altarului, reamintind Întruparea. Apostolii mărturisesc despre instituirea comuniunii în timpul Cinei celei de taină. Sacrificiile patriarhilor biblici şi ofranda magilor sunt şi ele bine reprezentate.

Prezența în manuscrisele liturgice a unor miniaturi ce reiau aceleaşi subiecte se situează tot în contextul prefigurărilor, tipologiilor vechitestamentare care situează ofranda liturgică creştină în centrul istoriei mântuirii.

Criticul de artă André Grabar a remarcat faptul că în arta bizantină (contrar artei latine a Evului Mediu) nu se reprezintă niciodată scene realiste ale anaforalei celebrate într-o biserică. Iconografia anaforalei are drept obiect nu descrierea actului liturgic al ofrandei ci natura sa supra-sensibilă. Ea vorbeşte despre ceea ce acest act înseamnă pe plan inteligibil, ceea ce este el *văzut de Dumnezeu*.

Nici miniaturile manuscriselor liturgice nu au un caracter realist. Nu vom găsi o miniatură reprezentând scene din cadrul liturgic concret al liturghiei. Vom găsi, însă, aceleaşi imagini – icoane care punctează marile etape ale mântuirii sau prefigurările vechitestamentare ale euharistiei. Prezenţa lor în manuscrisele liturgice are rostul de a sublinia situarea ofrandei liturgice într-un orizont eshatologic în care pregătirile şi prefigurările vechitestamentare, ca şi actele mântuirii neamului omenesc îşi împlinesc menirea în actul ofrandei liturgice.

Aşadar, Întruparea, Jertfa de pe cruce şi consecinţele lor - reabilitarea naturii umane sunt premizele ofrandei creştine, în urma lor oamenii regăsind dreptul de a-L slăvi pe Dumnezeu prin oficiile lor religioase în acelaşi mod în care, din eternitate şi pentru eternitate, îl fac îngerii din cer. Altfel spus, dacă Întruparea autorizează anaforaua oamenilor, liturghia îngerilor furnizează modelul; liturghia creştină pe pământ este reflectarea liturghiei îngerilor în ceruri.

Imaginile acestui gen de reprezentare devin numeroase începând cu secolul al XI-lea, şi iau

amploare către sfârşitul Evului Mediu. Pe pereţii corului sau ale absidei, sau în cupola bisericilor, se văd picturi care îl arată pe Hristos oficiind şi pe îngeri – diaconi care îl asistă. Prin diverse mijloace este indicat faptul că liturghia bizantină este o replică a unui model celest. Vasele liturgice înfăţişează şi ele, uneori, aceleaşi imagini.

André Grabar, consideră că trebuie avut în vedere că rostul acestor imagini în cadrul liturgic nu este doar pentru a reaminti personaje sfinţite sau evenimente ale istoriei mântuirii. Din păcate, viziunea sa devine în final reducţionistă. El vede rostul acestor reprezentări în faptul că era urmărită păstrarea mereu vie în memorie a unui fascicol de argumente de nerespins în favoarea legitimităţii ofrandei liturgice în faţa lui Dumnezeu. În acest fel, dacă ofranda este prezentată conform prescripţiilor divine, dacă ea prelungeşte sacrificiile timpurilor biblice şi reflectă pe pământ liturghia îngerilor din cer, ea va fi acceptată de Dumnezeu[294].

[294] André Grabar, *op. cit.*, p. 272.

Credem, totuşi, că André Grabar are o viziune excesiv de juridică asupra contextului liturgic bizantin. Pictura murală în care sunt reprezentate scene vechi testamentare cu caracter prefigurator al jertfei lui Hristos şi a euharistiei, miniaturile de acelaşi tipologie vizuală aflate în manuscrisele liturgice, toate acestea nu sunt decât reprezentări vizuale ale textelor biblice care încă se mai citesc în număr destul de mare cu prilejul marilor sărbători. Aceste texte sunt citite în zilele noastre sub formă de paremii. Ele nu au rostul de a oferi o certitudine cvasi-juridică a validităţii ofrandei liturgice pentru că în ofranda liturgică săvârşitorul şi primitorul sunt una şi aceiaşi persoană: Iisus Hristos, Dumnezeul – Om „Tu eşti Cel ce aduci şi cel ce Te aduci, Cel ce primeşti şi Cel ce Te împarţi, Hristoase Dumnezeul nostru"[295]. Rostul lor este de a da mărturie despre plinirea scripturilor în venirea în trup a Fiului lui Dumnezeu. În cadrul cultului, lectura fiecărei paremii este pecetluită în mod tainic cu cuvintele lui Hristos: „Astăzi s-a împlinit Scriptura aceasta în urechile voastre!" (Luca, 4;21). În cult, trecutul biblic devine prezent liturgic.

---

[295] Rugăciunea din timpul cântării heruvimice, *Liturghier*, ed. cit., p.149.

4.5. Rugăciunile euharistice şi iconostasul

Nu mergem până la a afirma că „tăcerea tainelor" a condus în mod direct la dezvolatarea iconostasului. Ceea ce nu se poate nega, însă, este faptul că în cele mai bune variante ale sale, iconostasul este o excepţională reprezentare vizuală a miezului de foc al Liturghiei – rugăciunile euharistice. Chiar dacă nu au mai fost exprimate prin centrul de forţă al spiritualităţii liturgice – cuvântul euharistic de rugăciune, învăţătura şi doxologia creştină au fost proclamate de o iconografie tot mai complexă, capabilă să asume iconografic, noi mijloace de expresie prin intermediul artei bisericeşti. În acest context, dezvoltarea impetuoasă a imnografiei liturgice în primul mileniu creştin ar putea fi pusă în relaţie şi cu „tăcerea" cuvântului euharistic. Acesta era, de asemenea şi scopul iconografiei. Relaţia directă dintre conţinutul rugăciunilor euharistice şi programul iconografic al iconostasului bizantin dezvoltat mai târziu în Rusia este evidentă. *Iconostasul a constituit expresia vizuală directă a rugăciunilor euharistice.*

În istoria canonului euharistic putem observa o dezvoltare asemănătoare celei urmate de iconostas. Ceea ce la început era foarte concis, se dezvoltă pe parcurs. Textele euharistice arhaice sunt foarte scurte. Se punea în evidenţă esenţialul, mulţumind pentru misterul mântuirii, formulat de o manieră foarte sobră[296]. Mai târziu, textele devin din ce în ce mai întinse şi descriu actul de răscumpărare a omului, recurgând la profesiuni de credinţă[297] care contemplă întreaga operă a lui Dumnezeu. După ce tema pascală intră în conţinutul anaforalelor[298], se constată că textul anaforalelor primeşte un caracter narativ şi o dimensiune foarte amplă, înfăţişând toată istoria mântuirii. Se poate observa uşor această

---

[296] De altfel, textele evanghelice care descriu actul de mulţumire la frângerea pâinii, fac trimitere la o mulţumire foarte scurtă. Mat. 26; 27, Marc. 14; 23, Luc. 22; 17,19.

[297] Enrico Mazza, *L'Action Eucharistique, origine, développement, interprétation*, traducere în limba franceză de Jacques Mignon, Cerf, Paris, 1999, p. 300.

[298] „Această temă provine din vechea liturghie pascală din Asia, în care se celebra paştele-pătimire a lui Hristos. Textul celebrării comemora toate etapele mântuirii, în turnura lor istorică, începând de la creaţie pentru a ajunge, prin intermediul etapelor vechitestamentare (concepute ca un anunţ), la întruparea lui Hristos şi moartea Sa. Aceasta era în centrul celebrării pentru că era împlinirea paştelui vechi; după ce istorisea diverse momente ale răscumpărării în Hristos, textul se încheia prin înălţarea la cer" (Enrico Mazza, op. cit. p. 300).

caracteristică în anaforaua lui Hipolit, a Sfântului Vasile cel Mare şi în Constituţiile Apostolice[299].

În fapt, se poate observa în viaţa Bisericii un proces de dezvoltare în care cultul devine din ce în ce mai explicit, mai ales după anul 313. Primii creştini trăiau într-o atmosferă de intensă aşteptare eshatologică. Fiecare clipă era plină de eternitate prin apelul permanent la martiriu, în aşa fel încât fiecare zi era în mod virtual o Vinere Sfântă şi un Paşte, o experienţă sintetică a vieţii în Hristos. Cultul va dobândi un caracter explicit începând din momentul în care această sete va fi fost estompată pentru a face loc unei „civilizaţii creştine" care va încerca să concilieze, fără a reuşi, însă, viaţa creştinului în mijlocul lumii cu aspiraţia sa către eternitate[300].

4.6. Atitudinea euharistică în raport cu compoziţia registrului Deisis.

În ceea ce priveşte registrul Deisis, pentru a-l înţelege trebuie să aprofundăm semnificaţia mulţumirii euharistice care este legată direct de semnificaţia darului. Nu ar fi deloc inutil dacă am

---

[299] Enrico Mazza, *op. cit.* p. 301.

[300] Macarios Simonopetritul, *op. cit.* p. 17.

insista asupra unei *teorii a darului*. S-ar putea spune că darul este revelație, manifestare a donatorului. Darul reuşeşte să creeze o întâlnire între persoane. Enrico Mazza dezvoltă într-un mod admirabil această teorie punându-o în relație foarte inspirată cu mulțumirea euharistică: „A lăuda darul înseamnă a-l declara agreat şi acceptat: a accepta darul înseamnă a rămâne angajat. (...) Darul nu este neutru: fie crează, fie rupe un raport. Când darul este acceptat, naşte la donator o legătură interioară care generează o invitație urgentă la schimb; darul trebuie să fie schimbat. Astfel, prin schimb, cel ce primeşte devine el însuşi dăruitor. În cadrul anaforalelor liturgice, mulțumirea urcă de la om către Dumnezeu, şi este şi răspunsul omului la darul divin. Darul lui Dumnezeu este răscumpărarea, încoronarea darului creației. În fața acestui dar, omul nu este în măsură să întoarcă ceva pe măsură, şi când darul depăşeşte posibilitățile primitorului, singurul răspuns posibil este mulțumirea; în cazul nostru avem mulțumirea şi lauda. Tradiția siriacă conştientizează acest lucru atunci când spune: *Mulțumim Ție, noi, servitorii Tăi (...) pentru că ne-ai*

dăruit marea Ta milă care nu poate fi răsplătită[301]. În fapt, este atitudinea pe care rândul Deisis o propune la rândul său. Cuvântul δέησις semnifică rugăciune, cerere, rugăciune de mijlocire. Aceste semnificații erau conținute în Deisis-ul celor trei personaje inițiale: Mântuitorul înconjurat de Maica Sa şi de Sfântul Ioan Botezătorul. Tocmai isihasmul este cel ce aduce ca noutate germinarea Deisisului tripartit într-o serie de sfinți mijlocitori care au în mijloc pe Hristos la judecata de apoi. Era, într-adevăr, o inovație foarte importantă a iconografilor, fapt probat printr-o rapidă creştere a dimensiunilor (3, 15 metri înălțime la catedrala Adormirii din Vladimir)[302]. Rândul Deisis a primit, de asemenea, un loc foarte important, în proximitatea imediată a celui ce se împărtăşeşte, pentru că întâlnirea cu trupul euharistic cere o dispoziție ascensională şi, în consecință, ea se face mereu sub un semn interogatoriu („Să se cerceteze însă omul pe sine şi aşa să mănânce din pâine şi să bea din pahar. Căci cel ce mănâncă şi bea cu nevrednicie, osândă îşi mănâncă şi bea, nesocotind trupul Domnului" – I

[301] Enrico Mazza, *op. cit.* p. 302.

[302] Leonid Uspensky, *Teologia ...*, pp. 181-182.

Cor. 11; 28-29). Rugăciunile de dinainte de comuniune subliniază acest aspect „osândă mie însumi mânânc şi beau"[303] . Chiar dacă acest aspect la care face trimitere iconostasul este foarte important, nu trebuie uitat un altul care este vizbil mai ales în iconostasele lui Andrei Rubliov. Personajele numeroase pe care el le adaugă grupului Deisis sunt pătrunse de o frumuseţe nepământeană. Pictorul isihast renunţă la „detaliile care ar fi putut stânjeni percepţia ideii pentru a indica esenţialul: reculegerea spirituală – paza minţii, trezvia, puterea înţelepciunii strălucind în nişte priviri deopotrivă pătrunzătoare şi întoarse într-însele, iubirea frumuseţii, smerenia"[304].

În mod esenţial, programul iconografic al iconostasului clasic atinge trei obiective: descoperă slava lui Dumnezeu, prezintă o naraţiune – istoria mântuirii omului şi propune o atitudine (în special prin rândul Deisis) euharistică, doxologică.

---

[303] Rugăciunea a şasea a Sf. Vasile cel Mare din rânduiala Sfintei Împărtăşiri, Liturghier, ed. cit. p. 328.

[304] N. C. Goléizovsky, *Le message à un iconographe et les échos de l'hésychasme dans la peinture russe"*, în „Vizantiisky Vrémennik„ XXVI, Moscova, 1965, p. 237, în rusă ; Leonid Ouspensky, *Teologia....* p. 175.

Personajele registrului Deisis, cel puţin în iconostasele lui Teofan Grecul şi Andrei Rubliov, depăşesc simpla atitudine de *mijlocire*. Nu doar *mijlocesc* pentru lume ci *mulţumesc* şi *slăvesc*. Registrul Deisis devine expresia unei atitudini *euharistice* şi *doxologice*. Să privim două dintre icoanele rândului Deisis pictate de Rubliov: icoana arhanghelului Mihail (anexa 38) şi a Sfântului Pavel (anexa 40). Ele fac parte din iconostasul de la Zvenigorod, executat între 1399 şi 1406 – 1407. Privirea fiecăruia pare a contempla infinita dragoste divină. Nici o incertitudine, nici o întrebare, pentru că prezenţa Sfântului Duh este răspunsul la toate întrebările (*Şi în ziua aceea nu mă veţi întreba nimic* Ioan, 16; 23). Expresia feţelor denotă expresia unei profunde rugăciuni într-o atitudine de mulţumire şi de doxologie: *„Cine este în stare să grăiască puterile Tale, să facă auzite toate laudele Tale sau să spună toate minunile Tale, în toată vremea?"* (anaforaua Sfântului Vasile cel Mare). Este conştiinţa rugăciunii euharistice a faptului că *pomenind şi noi, Stăpâne, patimile Lui cele mântuitoare, Crucea cea făcătoare de viaţă, îngroparea cea de trei zile, învierea cea din morţi, înălţarea la ceruri, şederea de-a dreapta Ta, a lui Dumnezeu-Tatăl, şi slăvita şi*

înfricoşătoarea Lui a doua venire, ale Tale dintru ale Tale, Ţie Ţi-aducem de toate şi pentru toate. Pentru aceasta, Stăpâne Preasfinte, şi noi, păcătoşii şi nevrednicii robii Tăi, care ne-am învrednicit a sluji sfântului Tău jertfelnic, nu pentru dreptăţile noastre, că n-am făcut ceva bun pe pământ, ci pentru mila Ta şi îndurările Tale, pe care le-ai vărsat cu prisosinţă peste noi, îndrăznind, ne apropiem de sfântul Tău jertfelnic şi, punând înainte cele ce închipuiesc Sfântul Trup şi Sfântul Sânge al Hristosului Tău, Ţie ne rugăm şi de la Tine cerem, Sfinte al Sfinţilor, cu bunăvoinţa bunătăţii Tale, să vină Duhul Tău cel Sfânt peste noi şi peste Darurile acestea ce sunt puse înainte... (anaforaua Sf. Vasile cel Mare).

4.7. Iconostasul decadent

Este iconostasul care îşi pierde rolul de martor al unei prezenţe eshatologice.

În tradiţia iconografiei ortodoxe s-a produs o ruptură care a făcut să dispară din conştiinţa eclezială „interdependenţa" dintre icoană şi locaşul de cult. Sensul locaşului creştin nu mai este pus în evidenţă de icoane care tind să devină tot mai mult elemente decorative, ornamentale. Aşa cum afirmă Alexandre Schmemann, a avut loc „alterarea

progresivă mai întâi a formelor, apoi a sensurilor iconostasului. Din registru de icoane aşezate pe un suport, iconostasul s-a transformat într-un perete împodobit de icoane, contrar funcţiei sale iniţiale. Dacă, iniţial, icoana cerea un perete, astăzi peretele cere icoane, subordonându-le sieşi"[305].

Deja în secolul al XVII-lea, elemente realiste contaminau iconografia rusă, fapt care a scandalizat o parte dintre credincioşi. Protopopul Avakum arată calităţile icoanei ruseşti înainte ca ea să vină în contact cu inovaţiile „latine". Pentru Avakum, iconograful cunoaşte un singur ideal pe care îl descrie cu un simţ al concretului care îi este specific. Pe feţele pictate de el, pe mâni, pe nas, *„toate expresiile sunt purificate şi încercate de post, oboseală şi alte felurite nevoinţe"*. Însă icoanele care au suferit influenţe realiste, mai ales un model în clar-obscur, sunt cu desăvârşire intolerabile pentru Avvakum. *„Ei pictează chipul Mântuitorului Emanuel, scrie el, cu faţa umflată, buzele roşu viu, părul buclat, braţele şi muşchii puternice, degetele groase, picioarele şi coapsele grase, totul foarte robust şi cu un pântec gros de neamţ, nelipsindu-i decât o sabie la brâu".*

---

[305] A. Schmemann, *L'Eucharistie, sacrement du Royaume*, Ed. L'Echele de Jacob, Paris 1985, p. 11.

Total neadecvată i se pare lui Avakum icoana Răstignirii. Într-adevăr, iconografii au pictat „pe Hristos pe cruce cu forme pline: este rotund şi scund, picioarele îi seamănă cu nişte stâlpi scurţi!". Este criticat şi modul în care sunt reprezentaţi sfinţii: „părul pieptănat şi mantia în neorânduială, nu precum altă dată... „.[306]. Ironia aproape pamfletară a lui Avacum vine din durerea neputinţei de a stăvili influenţele apusene. Lupta lui de întoarcere la vechile tradiţii iconografice a fost fără sorţi de izbândă. Angajându-se pe o cale marcată de compromis, noua iconografie pierduse claritatea clasică şi inspiraţia sublimă proprii vârstei de aur a icoanei. „Ceea ce Avvakum condamna înainte de toate, era pierderea spiritualităţii icoanelor ce luau un caracter tot mai *terestru*. Avvakum fusese obişnuit să vadă icoane fără a treia dimensiune şi nici modele în clar-obscur, cu o compoziţie dezvoltată în înălţime şi nu în profunzime. În icoanele în care a treia dimensiune lipseşte, întreaga reprezentare este subordonată suprafeţei plane ale planşei, ceea ce face să prevaleze principiul spiritual"[307].

---

[306] Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes...*, p. 23.

[307] *Zitie protopopa Avvakuma, im samim napisannoe, i drugie ego socinenija*, text, introducere şi comentarii de N.K.Gudzif, ed. Akademia, M., 1934, pp. 218, 210, 211, 213. Cf. Andreev N., „Nicon and Avvakum on Icon-Painting", în

Despre versiunea barocă a iconostasului (secolul al XVI-lea) Sorin Dumitrescu afirmă că „în pofida măiestriei sculpturii şi a prodigioasei simbioze dintre arabescul lemnului şi cel al icoanelor, reprezintă totuşi, din punct de vedere teologic, o formă de iconostas moale, al cărei conţinut, intens bruiat de excesul ornamentaţiei vegetale, tinde să-l transforme într-o cochetă mobilă liturgică"[308]. Acest iconostas baroc a fost preferat celui clasic începând cu secolul al XVI-lea. Constatare dureroasă, cauza principală a preferinţei pentru acest iconostas este „amnezia teologică a unei bune părţi a poporului credincios"[309].

Prin supralicitarea basoreliefurilor ornamentale, iconostasul baroc îşi diminuează relieful teologic căpătând statutul de paravan, de despărţitură împodobită cu icoane şi sculptură în lemn. În felul acesta, funcţia sa teologică a catapetesmei este aproape anulată[310].

Revue des études slaves, vol. 38, Paris, 1961, p. 37-44 ;Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes ...*, p. 23.

[308] Sorin Dumitrescu, *Iconostasul roman...*, p. 25.

[309] *Ibidem*, p. 25.

[310] *Ibidem*, p.51

„Astăzi, toată lumea, fără excepție, recomandă ca unic model demn de preluat *ipostaza barocă a iconostasului* luxuriant sculptat, cu eflorescențele de vegetație sacrală încolăcite sufocant şi cât mai decorativ ! de jur împrejurul icoanelor. În pofida celor două milenii de carieră liturgică a iconostasului, obiceiul bisericesc şi gustul mirenilor au votat, pare-se, în cele din urmă, pentru *iconostasul baroc* – versiune iconografică relativ recentă, dacă ținem cont de faptul că nu este mai vechi de câteva secole – considerat în mod tacit de toată lumea credincioasă drept singura formulă de iconostas pravoslavnic care ar respecta, chipurile, integral exigențele caracteristice matricei stilistice a ortodoxiei româneşti. În practică, la noi, paza acestui „dreptar" a reuşit performanța de a-şi face aliată şi oferta meşterilor, cu toții specializați univoc doar în „filigranarea" abundentă a lemnului. Este inutil să amintim faptul, că una era lemnul filigranat al iconostaselor din vremurile voievodale ale secolului al XVI-lea şi sublima ştiință a meşterilor de atunci şi alta este penibilul simulacru de astăzi, cioplit grosolan şi incult de artizanii actuali"[311].

---

[311] *Ibidem*, p. 21.

„Fără o *partitură* de înţelesuri şi revelaţii dumnezeieşti capabilă să activeze icononarului *simţirea înţelegătoare* a semnificaţiilor teologice proprii iconostasului, catapetesmei, şi, mai ales, în lipsa dorinţei şi a obişnuinţei acestuia de a folosi o astfel de partitură, credinţa şi după ea automat şi arta icoanei se subţiază, se usucă, devin amnezice şi, în final, cum se întâmplă astăzi, produc dezolante stereotipii iconice. Iată motivul ascuns al votului dat de poporul credincios iconostasului baroc: s-a votat un tip de iconostas „fără probleme", cu iconografia cea mai dezamorsată teologic, care să nu dea bătăi prea multe de cap pietismului poporan!"[312].

Dacă din icoană este înlăturată cultura teologică în scopul aşa zisei facilizări a accesului către ea (acces către nimic, din moment ce icoana e despuiată de orice vector transcendental) atunci „icoana pierde şi adevărul, şi taina, şi puterea; devine un simplu tablou religios exasperant explicit"[313].

---

[312] *Ibidem*, p. 28.

[313] *Ibidem*, p. 29.

CAPITOLUL 5
Două iconostase contemporane româneşti ca model de recuperare creatoare a tradiţiei iconostasului clasic

Dacă din punctul de vedere al compoziţiei artistice şi coerenţei mesajului teologic, iconostasul clasic de secol XV a fost considerat drept expresia plenară a iconografiei ortodoxe, el poate fi considerat şi un model normativ, demn de a fi imitat şi care ar putea sluji drept inspiraţie pentru o expresie înnoită a iconostasului, capabilă să grăiască omului contemporan despre tainele dumnezeieşti. Imitarea iconostaselor lui Teofan Grecul şi Andrei Rubliov nu pare a deveni însă, un fenomen de masă şi nici măcar unul izolat, iconografia iconostasului contemporan înscriindu-se şi ea stării de criză vizibilă în arhitectura locaşelor de cult ridicate în ultimele decenii. Încurajator este faptul că doi mari artişti contemporani români, Sorin Dumitrescu şi Silviu Oravitzan, purced la o recuperare inovatoare a

tradiţiei iconostasului clasic, fiecare pe căi specifice propriei vocaţii artistice. Chiar dacă ambelor creaţii realizate în ultimul deceniu, li se pot aduce unele obiecţii pertinente, meritul lor este indiscutabil, constând într-o reformulare contemporană a mesajului iconostasului, fără depăşirea cadrelor tradiţiei.

5.1. Iconostasul de la Scala Coeli, realizat de Sorin Dumitrescu (anexa 41)

În anul 1999 biserica Scala Coeli din Roma a fost atribuită comunităţii ortodoxe româneşti de către Papa Ioan Paul al II-lea. Comunitatea românească (la sugestia ambasadorului României pe lângă Sfântul Scaun – Teodor Baconsky) a încredinţat pictorului Sorin Dumitrescu[314] realizarea

---

[314] Sorin Dumitrescu (n. 18 martie 1946, Bucureşti) este un pictor şi grafician român, membru corespondent al Academiei Române din 2006. În cariera sa de peste 35 de ani se pot distinge trei perioade importante, una de inspiraţie combinată baroc şi expresionism, din anii 1970, o alta de definire semiotică, de explorare a semnelor şi sensurilor acestora, din anii 1980 şi o treia, definitorie după 1990, în care artistul plastic pune în valoare viziunea sa asupra artei bizantine şi cea a ortodoxismului românesc. Absolvent al Institutului de arte frumoase din Bucureşti în 1970 la clasa maestrului Corneliu Baba, avându-i colegi, printre alţii, pe Mihai Cismaru , Ştefan Câlţia, Sorin Ilfoveanu. Sorin Dumitrescu a avut prima sa expoziţie personală la Galeria Orizont din Bucureşti în anul 1972. În această perioadă

iconostasului. Urmările au fost dintre cele mai fericite. Compoziția lui Sorin Dumitrescu a însemnat o asumare creativă a Tradiției şi o aprofundare teologică uimitoare a iconostasului. În plus, în anul 2005, Sorin Dumitrescu publica la editura Anastasia interpretarea teologică a acestui iconostas, făcând astfel accesibilă decriptarea complexului limbaj vizual al propriei creații.

Sorin Dumitrescu alege fără ezitare formula iconostasului clasic[315], în care suportul de lemn este aproape nedecorat[316]. El ia în calcul arhitectura *renaissance* a bisericii[317] care impune un iconostas ce

---

timpurie a carierei sale, pictorul a manifestat, atât în picturile cât şi în lucrările sale de grafică, influențe combinate de tip expresionist şi baroc spaniol amintind de lucrările pictorului Corneliu Baba. http: //ro.wikipedia.org/wiki/ Sorin_Dumitrescu.

[315] De altfel, cartea sa, pe lângă faptul că se constituie într-o pledoarie pentru iconostasul clasic, este punctată de o critică pertinentă nu atât a iconostasului baroc, cât a *amneziei teologice* ce caracterizează poporul credincios.

[316] Reamintim că iconostasele clasice ruseşti erau lipsite de orice ornamentație. Dacă astăzi, de pildă putem vedea colonete de argint între icoanele iconostasului catedralei Bunei Vestiri din Kremlinul Moscovei, faptul se datorează adăugării lor într-o epocă ulterioară, ceea ce a şi dus la pierderea a două dintre icoanele registrului Deisis (Sfântul Gheorghe şi Sfântul Dimitrie), împinse afară pentru a face loc acestor colonete.

[317] Biserica a fost ridicată între anii 1582 – 1584 sub conducerea arhitectului Giacomo Della Porta.

poate intra în rezonanţă cu spaţialitatea locaşului. Astfel, s-a ajuns la o „sinteză plauzibilă, convingătoare, între dogmatica iconostasului *bizantin* şi ordonanţele stiluluui *renaissance*"[318]. Faptul este cu atât mai lăudabil cu cât nu s-a adus nici o atingere teologiei catapetesmei ortodoxe.

Zugrăvirea acestui iconostas s-a făcut cu amestecul a doar patru culori: ocru galben, siena arsă, negru de viţă de vie, alb de titan. Autorul îşi justică astfel opţiunea: „Bogăţia restricţionată a unei scări cromatice austere, care mizează nu pe diversitatea nuanţelor şi tonurilor ci pe ritmarea savantă şi « înţelegător simţită » a doar câtorva amestecuri de culori, nu mai multe de opt, garantează, laolaltă cu noblețea aspectului general, o excepţională claritate teologică. Un iconostas excesiv colorat şi prost armonizat, cum arată multe din cele fabricate astăzi, pune serios în dificultate lectura scrierii iconografice, preluarea fondului teologic încastrat în structura profundă a fiecărei icoane şi a ansamblului. Nu trebuie niciodată uitat că, spre

[318] Sorin Dumitrescu, *Iconostasul roman...*, p. 36.

deosebire de celelate arte frumoase, în arta icoanei frumuseţea înseamnă claritate teologică"[319].

Măsurând 6 metri înălţime şi 5,30 metri în lăţime, iconostasul este alcătuit din cuşaci de stejar cu secţiunea pătrată, cu latura de 9 cm [320]. Alternanţa secvenţelor de stejar natur cu secvenţe de stejar poleite cu aur se supune unei rânduieli cu substrat teologic. Suprafaţa iconostasului nu este plană, fapt care se datorează inovaţiilor introduse de pictor. Să menţionăm deocamdată una dintre ele: anumite rigle de stejar ies din plan într-o gradaţie cu trei trepte de intensitate, inovaţie prin care pictorul subliniază în lemn episoadele „bold" ale istoriei Răscumpărării omului[321]. Extraordinar atât ca intenţie cât şi ca finalitate este faptul că „riglele retrase pot fi citite vizual ca *ison*, în timp ce modulele avansate ca *glasuri*"[322].

---

[319] *Ibidem*, p. 54.

[320] Această riglă de stejar de 9/9 cm constituie *modulul constructiv* la scara întregii structuri.

[321] Pentru a nu sparge omogenitatea generală bidimensională a iconostasului, pictorul a folosit, după propria-i mărturisire, „ca reper inductiv şi model de integrare, surprinzătoarea şi antinomica omogenitate volumetrică a containerelor lui Maitec"- sculptorul Ovidiu Maitec (n.n.).

[322] Sorin Dumitrescu, *op. cit.* p. 38.

5.1.1. Organizarea iconostasului

Există şase rânduri de icoane structurate după cum urmează:

– În primul registru se află cele două icoane împărăteşti – Hristos Pantocrator şi Maica Domnului cu Pruncul (Hodighitria), la baza cărora sunt pictate icoanele a doi serafimi ce sunt reprezentaţi din nou pe uşile diaconeşti, de data aceasta mult mai mari. Uşile împărăteşti înfăţişează arhitectural, de sus în jos, episodul Bunei Vestiri, narat în desfăşurarea lui tripartită[323].

– Registrul al doilea urmează ordinea iconostasului clasic rus, reprezentând praznicele. În mijlocul lor, exact deasupra uşilor împărăteşti, se află icoana lui *Hristos Euharistic*. Icoanele Praznicelor, grupate câte şase, de o parte şi de alta a icoanei centrale, nu respectă ordinea cronologică a evenimentelor sau ordinea din cadrul anului bisericesc ci se supun unei rânduieli teologice. De remarcat faptul că icoanele praznicelor nu sunt pictate separat ci sunt grupate pe două panouri. La

[323] Vezi interpretarea icoanei Bunei Vestiri din cadrul iconostasului catedralei Bunei Vestiri din Kremlinul Moscovei.

stânga: *Vizita la Elisabeta, Naşterea Domnului, Învierea lui Lazăr, Intrarea în Ierusalim, Răstignirea* şi *Schimbarea la Faţă.* La dreapta: *Învierea Domnului, Pogorârea Duhului Sfânt, Înălţarea Domnului, episodul Toma Necredinciosul, Îngerul de la Mormânt* şi *Adormirea Maicii Domnului.*

– Registrul al treilea are ca icoană centrală *Icoana nefăcută de mâna omului (Acheiropoietos),* reprezentând năframa regelui Abgar. De o parte şi de alta se află două câte două icoane cuprinzând fiecare câte trei apostoli, după care, în spatele acestor icoane se află: în stânga icoana Sfântului Nifon, Episcopul Constanţianei iar în capătul din dreapta, icoana Sfântului Ierarh Silvestru, Papă al Romei.

– Registrul Deisis este rânduit al patrulea. Este un registru care urmează până la un punct structura registrului omolog al catedralei Bunei Vestiri din Moscova. În mijloc se află icoana lui Hristos în slavă, străjuită de Maica Domnului şi Sfântul Ioan Botezătorul ale căror icoane sunt urmate de icoana Sfântului Arhanghel Mihail (în spatele Macii Domnului) şi de cea a Sfântului Arhanghel Gavriil (în

spatele Înaintemergătorului). Registrul se încheie în fiecare parte cu icoana heruvimului şi a sabiei de foc.

– O inovaţie subtilă în compoziţia iconostasului clasic o aduce registrul al cincilea. Pe trei rânduri succesive, iconograful înscrie numele celor 42 de descendenţi care alcătuiesc genealogia trupească a Domnului. Câte 14 pe un rând, începând cu Avraam şi terminând cu Iisus Hristos, conform genealogiei pe care o face Matei în primul capitol al evangheliei sale.

– Al şaselea registru, cel mai îngust dintre toate, îl formează aureola lin arcuită care are zugrăvită în centru icoana Sfântului Duh în chip de porumbel înscris în mandorlă.

5.1.2. Interpretarea iconostasului de la Scala Coeli

O împrejurare fericită a făcut ca simţul artistic eclezial al iconografului Sorin Dumitrescu să fie dublat de gândirea nuanţată a teologului prin vocaţie. Astfel, cheia decriptării complexului discurs vizual al iconostasului ne este oferită chiar de către

autor. Contribuţia noastră în interpretarea iconostasului va consta în evidenţierea inovaţiilor inspirate prin care iconograful înnoieşte iconostasul şi, de asemenea, în aprofundarea teologică a unor aspecte asupra cărora, autorul, din varii motive nu a insistat.

Ceea ce, instinctiv, ochii credinciosului caută (şi întârzie a găsi) în iconostasul de la Scala Coeli este crucea. Nelipsită de pe culmile iconostaselor tradiţionale, crucea devine, practic, semnul care validează întreaga arhitectură a iconostasului. La Scala Coeli ea este absentă în varianta tradiţională tocmai pentru că acest iconostas circumscrie semnul crucii care, încastrat în însăşi structura sa, este alcătuit din icoane. Axa verticală a crucii o formează icoanele cu fond întunecat – episoadele Bunei Vestiri, Hristos Euharistic, Icoana nefăcută de mână şi Hristos în slavă. Axa orizontală este formată tot din icoane pe fond întunecat şi cuprinde icoana Sfântului Nifon, episcopul Constanţianei, continuă cu icoanele apostolilor aplecaţi înaintea Icoanei nefăcute de mână, aflându-şi capătul în icoana Sfântului Silvestru, Papă al Romei. Astfel, această cruce are în centru chipul lui Hristos din icoana cea

nefăcută de mâna omului – „terminalul tuturor semnificaţiilor globale ale catapetesmei"[324]. „De-a lungul braţului orizontal al Crucii evoluează ecumenic, pe axul Sfântul Nifon – Sfântul Silvestru, definiţia iconografică a Bisericii pământeşti, iar la capătul de sus al braţului vertical – acolo unde pe pământ era trecută vina răstignitului, iar la răstignirea Domnului fusese scris INRI – pe acest capăt din cer al braţului vertical al Crucii este înscrisă acum nu vina, ci slava Răstignitului, prin icoana lui *Hristos în slavă*, ca definiţie iconografică a Bisericii cereşti. Să ne amintim, că icoana rezumă şi arată simbolic tocmai iconomia pătrunderii Domnului într-o Sfântă a Sfintelor celestă, *nefăcută de mâini omeneşti*"[325].

Filiaţia veterotestamentară a iconostasului este sugerată de prezenţa în cuprinsul iconostasului a icoanelor de heruvimi şi serafimi care fac trimitere la heruvimii brodaţi pe catapeteasma templului.

Axul median al iconostasului, devenit, precum deja am arătat, braţul vertical al Crucii, cuprinde

---

[324] Sorin Dumitrescu, *op. cit.* p. 40.

[325] *Ibidem*, p. 40-41.

cinci tipuri de *țesături – suport*, de catapetesme. De sus în jos, ele sunt reprezentate potrivit următoarei rânduieli:

– Icoana lui *Hristos în slavă* care suprapune două catapetesme: Catapeteasma – Hristos şi catapeteasma – perdea a Vechiului Testament.

– Icoana nefăcută de mână omenească, *mandilionul* din Edesa, ţesătura suport a amprentei lui Hristos pe năframa regelui Abgar.

– Icoana lui Hristos Euharistic care prin țesătura – suport ce acoperă trupul lui Hristos din potirul euharistic, trimite „deopotrivă şi la acoperământul / placenta Maicii Domnului, şi la perdeaua care altădată acoperea Chivotul Legii.

– Perdeaua uşilor împărăteşti, brodată asemeni perdelei dintre Sfânta şi Sfânta Sfintelor, cu chipuri de heruvimi.

– Eşarfele fluturânde din cele trei cadre ale icoanei Bunei Vestiri pictate pe uşile împărăteşti. Potrivit autorului, acestea trimit la „țesătura suport a umanității Persoanei Divine a lui Hristos, văl sângeriu care simbolizează placenta Maicii

Domnului din care s-a țesut *Trupul lui Emanuel*[326], precum inspirat zice marele imnograf Andrei Criteanul"[327].

În afara inovației deja amintite mai sus privind „isonul" anumitor icoane, Sorin Dumitrescu aduce o nouă modalitate de integrare a icoanelor în ansamblul iconostaselor. Este o inovație tehnică ce pornește de la o motivație teologică. Icoanele nu sunt fixate „din spate" pe cadrul de lemn al iconostasului, ca şi cum ar fi înrămate, fapt care ar da preeminență ramei, cadrului iconostasului. Ele sunt introduse din față în așa fel încât rămân aproape imperceptibil în afara cadrului, aspect la care contribuie şi suprafața ușor bombată a fiecăreia dintre ele. Astfel, suportului de lemn i s-a dat nu atributul ramei ci pe cel al fagurelui[328] iar „teologia tuturor icoanelor din spațiile suportului capătă conotațiile *hranei*

---

[326] *„Ca din vopsea de porfiră s-a țesut trupul lui Emanuel înlăuntrul pântecelui tău, Preacurată, ceea ce ești porfiră cugetătoare. Pentru aceasta, Născătoare de Dumnezeu, cu adevărat pe tine te cinstim"*-, Cântarea a VIII-a, Canonul Sfântului Andrei Criteanul Triod, ed. cit. p. 374.

[327] Sorin Dumitrescu, *op. cit.*, p. 41.

[328] *Ibidem*, p. 42.

duhovniceşti, a mierii paradisiace depuse în alveole"[329].

Pentru a înţelege teologia tipurilor de *ţesături-suport,* dezvoltată de pictor pe axul vertical al crucii de icoane, să-i dăm lui însuşi cuvântul: „Ceea ce uneşte aceste cinci tipuri de *ţesături-suport* şi califică distribuirea lor iconografică drept coloana vertrebală a teologiei iconostasului este vocaţia lor comună de a reprezenta, fiecare în mod specific, *trăsături de unire,* calitate şi funcţiune care se extind în mod automat şi asupra iconostasului, o dată ce formal şi funcţional este înrudit cu funcţia de suport al acestor ţesături. *Icoanele-suport* ale iconostasului, *voalul-suport, voalul-Hristos, năframa-suport, perdeaua-suport* şi *placenta-suport* sunt toate pocroave teologice uriaşe, menite să unească simbolic/iconic cerul cu pământul, mai detaliat, să determine pământul să primească să se unească din nou cu cerul! Sunt ţesăturile-suport ale nădejdilor noastre *intrând ca nişte ancore ale sufletului dincolo de catapeteasmă,* pentru ca discordia dintre cer

[329] *Ibidem,* p. 42.

şi pământ să nu biruiască, şi pentru ca odată, care acum este, *precum în cer aşa să fie şi pe pământ*"[330].

5.1.3. Interpretarea teologică a registrelor iconografice

– Icoana Duhului Sfânt în chip de porumbel, din registrul cel mai înalt, pluteşte deasupra crucii de icoane încastrată în structura de compoziţie a iconostasului. Duhul Sfânt este cel ce desăvârşeşte Biserica întemeiată de Hristos pe cruce. Sorin Dumitrescu reaminteşte că icoana Răstiginii, care îl prezintă pe Hristos crucificat, flancat de Maica Sa şi de Ioan Evanghelistul, nu este icoana supliciului îndurat de Domnul, ci icoana celebrului text prin care Hristos vesteşte Biserica: *Femeie, iată fiul tău; iată mama ta.* Astfel, „la Pogorârea Duhului Sfânt va fi realizată, după cincizeci de zile de la Înviere, tocmai întruparea acelei Biserici pe care o făgăduise Domnul înainte de a-şi da duhul pe cruce"[331]. Trebuie să reamarcăm că Sorin Dumitrescu îşi interpretează magistral propria

---

[330] *Ibidem*, p. 43. Autorul trimite şi la Evrei 6, 18-19: „noi, cei ce căutăm scăpare, să avem îndemn puternic ca să ţinem nădejdea pusă înainte, pe care o avem ca o ancoră a sufletului, neclintită şi tare, intrând dincolo de catapeteasmă, unde Iisus a intrat pentru noi ca înaintemergător, fiind făcut Arhiereu în veac, după rânduiala lui Melchisedec".

[331] Sorin Dumitrescu, *op. cit.*, p. 43.

lucrare iar explicațiile sale rămân în mod deliberat, probabil, la granița sugestiei şi a gândului concentrat, în stare încă germinativă, fără a epuiza întreaga paletă de sensuri. Astfel, plecând de la propriile sale explicații, opțiunea sa pentru aşezarea icoanei Duhului Sfânt în chip de porumbel acolo unde iconostasul tradițional aşază crucea lui Hristos flancată de Maica Domnului şi Ioan Evanghelistul pare a se explica astfel: iconostasul este o imagine eshatologică a Bisericii. El constituie imaginea *plinirii, desăvârşirii* Bisericii pe care Hristos o inaugura pe cruce. Pictorul nu renunță la semnul crucii pe care îl înscrie organic în miezul structurii structurii iconostasului. În acelaşi timp, optează pentru icoana Duhului Sfânt în chip de porumbel deoarece ea este plinirea icoanei Răstignirii Domnului. Duhul Sfânt pluteşte deasupra iconostasului într-o arc de cerc auriu ce sugerează atât veghea activă, descendentă, cât şi tensiunea dinamică ascendentă, întregul iconostas dobândind astfel, un vector ascendent.

– Registrul inferior recapitulează genealogia trupească a Mântuitorului, constituindu-se oarecum într-o transcriere sintetică a versetelor 1-17 din Evanghelia după Matei. Pe trei rânduri suprapuse, în

module de culoarea porfirei (sugerând cărămizile unui zid) sunt înscrise numele din Cartea neamului lui Hristos, compatimentate în câte paisprezece module pe fiecare rând, după împărţirea pe care evanghelistul Matei o face. După ştiinţa noastră, este pentru prima oară când personajele vechitestamentare nu mai sunt zugrăvite pe iconostas în bust sau în medalion ca până acum ci cu numele, precum în prima filă a evangheliei după Matei.

– Urmează registrul Deisis ca icoană a Bisericii cereşti. Icoana din mijloc, după mărturia pictorului, este o versiune nouă a icoanei *Hristos în slavă*, grefată pe elemente din icoana *celei de-a doua veniri a lui Hristos*. Icoana lui Hristos este flancată de Maica Domnului şi Ioan Botezătorul, în spatele cărora se află câte un arhanghel. Remarcăm că secvenţa aceasta corespunde organizării registrului Deisis al iconostasului catedralei Bunei Vestiri din Kremlinul Moscovei. Asemănarea se opreşte aici, (probabil şi din lipsa spaţiului), registrul încheindu-se cu un capitel arcuit, aluzie directă la definiţia Bisericii după apostolul Pavel: *stâlp şi temelie a Adevărului* (I Tim. 3, 15). În interiorul fiecărui arc de zid se zăreşte icoana câte unui heruvim, cel din dreapta

având o sabie de foc vâlvâitoare. „Decriptarea acestei soluţii iconografice este următoarea: *sabia şi heruvimul care blochează sau înlesneşte accesul în Biserica cerească sunt însăşi Biserica*"[332].

– Rândul următor, potrivit explicaţiei date de autor, este imaginea concentrată a Bisericii pământeşti, văzute. Un ierarh oriental şi unul occidental, ambii trăitori în secolul al IV-lea, se regăsesc în marginile registrului potrivit intenţiei unui orizont ecumenic[333]. O inovaţie apare şi în tratarea icoanelor celor doisprezece apostoli. Ei sunt grupaţi câte trei în icoană, siluetele lor descriind diverse grade de prosternare înaintea icoanei chipului lui Hristos nefăcute de mână. Ca efect vizual (nemărturisit de pictor), acest tip de reprezentare potenţează dinamismul mişcării de prosternare, trimiţând (de ce nu?) la o unică mişcare descompusă în trei secvenţe, mişcare ce pare a nu-şi atinge niciodată capătul, fiind în ea însăşi fără de capăt ca una ce năzuieşte după asemănarea cu

---

[332] Sorin Dumitrescu, *op. cit.*, p. 44.

[333] Nimic forţat în „ecumenismul" acestui iconostas. Cei doi episcopi aparţin Bisericii nedespărţite.

Dumnezeu, după refacerea chipului lui Dumnezeu în om. Opţiunea pentru icoana lui Hristos cea nefăcută de mână este justificată de către iconograf prin referire la istoria amprentării miraculoase a pereţilor ocniţei în care mandilionul Edesei a fost păstrat vreme îndelungată; „deoarece vocaţia noastră, a posibilei noastre îndumnezeiri prin har, înseamnă de fapt să devenim noi înşine icoane – primii « amprentaţi » fiind cei 12 Apostoli din jurul Domnului – se cuvine să invocăm puterea în expansiune a Chipului lui Hristos ca să ne amprenteze şi pe noi, Biserica Lui!"[334].

– Registrul următor, cel al Prăznicarelor are în centru zugrăvirea potirului euharistic „în care, înmuiat în propriul sânge, se află icoana Pruncului Iisus acoperit cu o ţesătură roşie, menită să evoce acoperământul de voal al Chivotului Legii, sau poate acoperământul hrănitor şi protector al placentei Maicii Sale, chivernisită de Duhul Sfânt"[335].

---

[334] Sorin Dumitrescu, *op. cit.*, p. 45.

[335] *Ibidem*, p. 46. Este o imagine care nu a mai fost folosită la un iconostas. O putem afla, însă, în frescele exterioare ale bisericilor pictate sub Petru Rareş. Iconograful a optat pentru aşezarea ei în iconostas în locul Cinei celei de Taină (n.n.).

De o parte şi de alta a Potirului euharistic se află praznicele care prin „puterea lor duhovnicească de a actualiza, împiedică biserica să aţipească teologic, îi menţin sigură veghea şi identitatea şi tot ele sunt principalul reazim al păstrării ortodoxiei credinţei în clipele negre, de restrişte, când cunoaşterea teologică diminuează sau, pur şi simplu, este interzisă"[336]. Ordinea inserării lor în registru nu este cronologică ci s-a urmărit, după mărturia autorului *„catehizare prin sinapse* – procedeu expozitiv care urmăreşte să descopere relaţiile dogmatice, punţile teologice care leagă într-ascuns semnificaţiile teologice ale praznicelor"[337]. Potrivit acestei logici, putem înţelege această ordine simetrică astfel:

– Vizita Mariei la Elisabeta, prima dintre icoanele panoului din stânga, este pusă în conexiune cu ultima icoană a celuilalt panou – Adormirea Maicii Domnului. Trebuie spus că icoana Vizitei ţine locul icoanei Bunei Vestiri a cărei „prelungire" se află, pericopa evanghelică a praznicului Bunei Vestiri cuprinzându-o şi pe ea. Prima punte de

[336] *Ibidem*, p. 46.
[337] *Ibidem*, pp. 46 – 47.

legătură cu praznicul Adormirii Maicii Domnului o constituie chiar această relatare a vizitei, citită ca paremie la Vecernia Mare a sărbătorii. Legătura nu se află doar aici. Dacă la Buna Vestire, Hristos se întrupează, primit fiind în pântecele protector al Fecioarei, la Adormirea Maicii Domnului Hristos este Cel ce primeşte protector sufletul ei. De remarcat, de asemenea că în cea de-a doua icoană orientarea giulgiului este răsturnată, marama aflându-se în partea de jos a mormântului, ceea ce sugerează deja vectorul descendent al pogorârii la iad.

– Icoana Naşterii Domnului şi icoana Îngerului la Mormânt. Deja iconografii bizantini[338] zugrăveau ieslea naşterii în chipul mormântului iar scutecele aidoma giulgiului ce încă păstrează forma trupului Domnului. Sorin Dumitrescu nu face decât să le pună în legătură directă şi neechivocă. Cel ce S-a născut în iesle este şi „ întâiul născut din morţi"[339].

---

[338] Precum putem vedea, de exemplu, în icoanele praznicare zugrăvite de Teofan Cretanul.

[339] Col. 1, 18-20 „Şi El este capul trupului, al Bisericii; El este începutul, întâiul născut din morţi, ca să fie El cel dintâi întru toate. Căci în El a binevoit (Dumnezeu) să sălăşluiască toată plinirea. Şi printr-Însul toate cu Sine să le împace, fie cele de pe pământ, fie cele din ceruri, făcând pace prin El, prin sângele crucii Sale".

– Icoana Învierii lui Lazăr şi icoana Încredinţării lui Toma. Încredinţarea este atributul comun celor două icoane. Dacă în prima icoană, Hristos îi încredinţează pe apostoli de „învierea cea de obşte" prin învierea lui Lazăr, în cea de-a doua îi încredinţează prin dovedirea Învierii Sale. Hristos, Cel ce întinde mâna spre Lazăr cel mort, poruncindu-i să iasă afară, în icoana simetrică primeşte atingerea mâinii întinse şi „iubitoare de încredinţare" [340] a lui Toma.

De remarcat că în prima icoană scena este redusă la esenţial. Sunt doar două personaje: Hristos şi Lazăr, ambii proiectaţi pe fundalul a două stânci între care se cască o prăpastie – imagine a vechii despărţiri a omului de Dumnezeu, despărţire care omului – Lazăr îi devine temniţa morţii. Hristos – Piatra cea din capul unghiului, dezleagă împietrirea morţii şi despărţirea omului de Dumnezeul său. Cele două stânci sugerează şi o istorie sintetică a căderii lui Adam. Hristos – Dumnezeu este liber pe fundalul tăriei stâncii; omul, dorind a fi dumnezeu fără de

[340] „Toma, cu dreapta lui cea iubitoare de încredinţare, a cercetat coasta Ta cea de viaţă dătătoare, Hristoase Dumnezeule. Că dacă ai intrat, uşile fiind încuiate, dimpreună cu ceilalţi Apostoli a grăit către Tine: Domnul meu eşti şi Dumnezeul meu!" – Condac la Duminica Tomii, Penticostar, ed. cit. p. 61.

Dumnezeu şi alături de Dumnezeu, se închide în propria autonomie care îi devine închisoare şi moarte.

– Intrarea în Ierusalim şi Înălţarea Domnului. Intrarea în Ierusalimul pătimirilor este pusă în conexiune cu Înălţarea în slavă la cer. La Cina cea de Taină, înaintea pătimirii Sale, chiar după ieşirea lui Iuda pentru vânzare, Hristos spune: „Acum a fost preaslăvit Fiul Omului şi Dumnezeu a fost preaslăvit întru El. Iar dacă Dumnezeu a fost preaslăvit întru El, şi Dumnezeu Îl va preaslăvi întru El şi îndată Îl va preaslăvi" (Ioan 13; 31-32).

– Răstignirea şi Pogorârea Duhului Sfânt. Aşa cum s-a spus mai sus, Sorin Dumitrescu reaminteşte faptul că icoana Răstiginirii este şi icoana scenei rostirii cuvintelor: „Femeie, iată fiul tău! (...) Iată, mama ta!" (Ioan 19; 26-27). Este momentul întemeierii Bisericii Sale, care va fi desăvârşită la Pogorârea Duhului Sfânt.

– Schimbarea la Faţă şi Pogorârea la iad. Lumina necreată care a strălucit pe muntele Taborului în prezenţa lui Moise şi Ilie (şi a celor trei apostoli) a strălucit şi în iad Adam şi Evei. Este lumina Dumnezeului celui fără de moarte, a Celui ce

nu este Dumnezeu al morților ci al viilor. În discuțiile sale cu saducheii, Domnul adusese ca argument cuvintele lui Moise în sprijinul învierii morților: „Iar că morții înviază a arătat chiar Moise la rug, când numește Domn pe Dumnezeul lui Avraam, și Dumnezeul lui Isaac, și Dumnezeul lui Iacov. Dumnezeu deci, nu este Dumnezeu al morților, ci al viilor, căci toți trăiesc în El" (Luca 20; 37-38). Pe muntele Taborului, în fața apostolilor îl aduce pe Moise însuși care mărturisește prin prezența lui, Învierea, alături de Ilie, cel mutat cu trupul la cer. Icoana simetrică, a Pogorârii la iad, nu este din acest punct de vedere decât o extensie a Transfigurării Domnului pe muntele Taborului, *Transfigurarea în act,* o ilustrare a cuvintelor „Toți trăiesc în El".

După mărturisirea iconografului, „numitorul comun al tuturor icoanelor praznicare este mandorla cu trei circumferințe a Sfintei Treimi care, în dreapta, « asistă prevenitor » monticulii icoanelor praznicelor de până la Înviere, iar în stânga, « înconjoară

protector » iconografia miraculoasă a praznicelor de după Înviere"[341].

– Ultimul registru (de sus în jos) este cel al marilor icoane împărăteşti şi al iconografiei Bunei Vestiri de pe uşile împărăteşti. Scena Bunei Vestiri este descompusă în trei secvenţe a căror lectură se face de jos în sus.

„Triada de icoane care dă înconjur intrării împărăteşti a altarului este deci formată din icoana *vestirii Întrupării* – icoana Bunei Vestiri de pe uşile împărăteşti, de icoana *Chipului Întrupat* – icoana din dreapta – al lui Hristos Pantocrator şi de icoana *chipului în care s-a făcut Întruparea / a modului Întrupării* – icoana Maicii Domnului cu Pruncul Iisus în braţe. Icoana *Hristos Pantocrator* din dreapta, arată credinciosului forma şi dogmatica chipului omenesc ales de Cea de a doua Persoană a Sfintei Treimi pentru a se întrupa în istorie. În icoana din stânga, Maica Domnului (în ipostază Hodighitria / Povăţuitoarea), arătând cu mâna înspre Pruncul divin, povăţuieşte credinciosul să urmeze ascultării pe care ea Însăşi a arătat-o Domnului la Buna

[341] Sorin Dumitrescu, *op. cit.* p. 47.

Vestire, făcând astfel posibilă Întruparea, iar prin mâna Pruncului care îşi binecuvântă Maica, aceluiaşi credincios Însuşi Domnul îi furnizează modelul pe care trebuie să-l urmeze pentru a fi îndumnezeit prin har"[342].

Iconostasul de la Scala Coeli (anexa 42) este una dintre cele mai inovatoare creaţii de artă eclezială din vremurile noastre, încadrându-se perfect în vechea tradiţie a iconostasului clasic, tradiţie pe care o asumă dar o şi reformulează în mod creator. Chiar dacă în final, Biserica nu va recepta toate noutăţile sale de expresie iconografică, cu siguranţă va fecunda compoziţii ulterioare ale acestui ecran transparent cerului aşa cum se doreşte a fi iconostasul.

5.2. Iconostasul realizat de Silviu Oravitzan la Biserica Schimbarea la Faţă din Cluj – Napoca (anexa 43)

Silviu Oraviţan[343] este unul dintre puţinii artişti contemporani care reuşeşte convingător să îşi

---

[342] *Ibidem*, pp. 48-49.

[343] Silviu Orăviţan-Creţu s-a născut la 4 octombrie 1941, la Ciclova Montană, judeţul Caraş-Severin. Absolvent al Universităţii din Timişoara, Facultatea

aducă arta în sfera liturgicului. Arta lui promite într-adevăr o nouă sinteză. El nu urmăreşte să modernizeze formal limbajul iconografiei bizantine ci „străbate toată perioada scursă din primul mileniu până astăzi pentru a găsi posibilităţile şi argumentele care să-i permită să exprime astăzi o credinţă adevărată, perfect ortodoxă şi eclezială, dar în acelaşi timp şi contemporană"[344]. Modernitatea operei sale nu se datorează pur şi simplu adoptării limbajelor artei moderne ci limbajului său propriu, trans-inidividual şi transtemporal, deschis, cu toate acestea, timpului în care trăieşte. Un limbaj nu

---

de Arte Frumoase (1963), absolvent al "Logos Grant", Paris - Arte frumoase - 1983, absolvent al "Peer Mattsson Foundation Grant", Suedia, 1984. Profesor la Liceul "Coriolan Brediceanu" din Lugoj (azi colegiu), apoi director al Galeriei "Pro Arte" din Lugoj, visiting profesor la Universitatea de Vest din Timişoara. Membru al Uniunii Artiştilor Plastici din România (1983), al International Association of Art (1998), membru fondator al "Oravitzan Gallery" din New York (2000). Câştigător al Marelui Premiu al UAP din Ungaria (1980 - Debretin). Prezent în numeroase colecţii private din Europa, SUA, Asia, menţionat în douăsprezece cărţi şi biografii. Cetăţean de onoare al oraşului Oraviţa - 1997. Acestea ar fi reperele biografice ale artistului plastic lugojean. La Cluj a condus lucrările la iconostasul de la biserica Schimbarea la Faţă, ajutat de Ladislau Pokker, Ovidiu Bădescu şi Andrei Rosetti. Mozaicurile bisericii vor fi realizate de Marco Rubnik, unul dintre cei mai talentaţi pictori de mozaic din lume şi totodată consilierul cultural al lui Papa Ioan Paul al II-lea.

[344] Marko Ivan Rupnik, *Silviu Oravitzan: întoarcerea din exil a artei contemporane*, în albumul colectiv *„Oravitzan, Lux, Lumen"*, Ed. Brumar, Timişoara, 2005, p. 96.

„după modă ci după canonul comunicării, propriu Bisericii"[345].

5.2.1. Organizarea iconostasului

Cu dimensiunile de 700 / 700 cm, de formă pătrată aşadar, şi mizând cu precădere pe efectul cu totul deosebit al foiței de aur dispusă cruciform, iconostasul lui Silviu Oravițan este socotit a fi o expresie înnoită a tradiției iconografice. În vârful iconostasului se află o cruce cu brațe egale, contruită din cinci pătrate aurite, egale în dimensiune[346]. Crucea de forma aceasta o regăsim de mai multe ori în iconostas ca şi formele geometrice – pătratele – care o alcătuiesc. S-ar spune că matricea iconostasului este crucea din vârf, toată suprafața iconostasului fiind structurată, compartimentată în pătrate egale cu cele care o alcătuiesc pe aceea. Deosebirea este că în timp ce pătratele crucii (cu suprafețe netede) se constituie ca fragmente, mădulare ale crucii, restul pătratelor, cu excepția

---

[345] Ibidem, p. 99.

[346] Cu excepția pătratului care constituie intersecția brațelor crucii, fiecare are o inscripție. Lectura lor se face de sus în jos şi de la dreapta la stânga: IC, XC, NI, KA.

icoanelor, conţin ele însele o reţea de cruci sugerată prin pătrăţele mici, aurite, în basorelief.

Sub crucea din vârf regăsim registrul profeţilor, reprezentaţi, de asemenea, în ferestre pătrate. Ei nu mai au în mijloc icoana tradiţională a Fecioarei Semnului (Platitera ton ouranon).

În centrul următorului registru – Deisis se află acelaşi tip de cruce de pe culmea iconostasului, cruce care acum are în pătratul central icoana la scară redusă a lui Hristos în slavă. Icoana sa este înscrisă într-un octogon, simbol al Împărăţiei Cerurilor. Oarecum la picioarele acestei cruci sunt reprezentaţi în picioare dar la scară redusă, Maica Domnului şi Ioan Botezătorul. Icoanele (bust) celor celor doisprezece apostoli ocupă câte un pătrat în prelungirea braţului orizontal al crucii.

Prăznicarele, treisprezece la număr, sunt şi ele încadrate în câte un pătrat. Primele praznice sunt anterioare Învierii: Naşterea Domnului, Întâmpinarea Domnului, Botezul Domnului, Învierea lui Lazăr, Intrarea în Ierusalim, Răstignirea. Ultimele şase încep cu Învierea şi continuă cu

Mironosițele la Mormânt, Încredințarea lui Toma, Înălțarea Domnului, Pogorârea Duhului Sfânt, Adormirea Maicii Domnului. Cea care rupe ritmul acestei ordini este icoana Cinei celei de Taină, așezată cu un pătrat mai jos, între Răstignire și Înviere.

Deasupra ușilor împărătești se află, singularizat, Icoana chipului celui nefăcut de mână omenească. Prezența sa este subliniată prin cele trei pătrate aurite și netede de sub el.

Registrul icoanelor locale este compartimentat și el după ritmul aceloraşi pătrate. Pe ușile împărătești, icoanele evangheliștilor delimitează conturul unei cruci aidoma ca formă celei din vârf, dar pe fond albastru. Icoana Bunei Vestiri, redusă la esențial, este pictată mai jos. De o parte și de alta se află icoana Mântuitorului Pantocrator, icoana Maicii Domnului (Dulcea Sărutare), icoana Sfâtului Ioan Botezătorul și, ca icoană de hram, Schimbarea la Față. Toate aceste icoane respectă ritmul comun al pătratului pe care nu îl depășesc în lățime. Singurele icoane care se întind orizontal pe două pătrate sunt icoanele – desen ale celor doi arhangheli de pe ușile diaconești. Remarcăm faptul că icoanele celor doi

Arhangheli sunt lăsate la stadiul de desen în foiță de aur. Ei *s-au manifestat sub chip omenesc dar nu au luat trup omenesc* (anexa 43). Având imaginea doar *inicizată în lumină*, ei fac trimitere la liturghia cerească. Reprezentarea lor în desen potenţează reprezentarea în trup îndumnezeit a celorlalte persoane sfinte. Sub fiecare dintre cele patru icoane enumerate mai sus se află câte o mică icoană stilizată: sub icoana Pantocrator se află roţile de foc din vedenia lui Iezechiel, sub icoana Maicii Domnului se află porumbelul pe fundalul unei stea în opt colţuri iar sub cele două icoane laterale se află câte un heruvim cu şase aripi.

Pătratul fiind simbolul cosmosului, alcătuirea sa din cruci descoperă crucea ca formă şi *trup* al lumii acesteia în care *toate se cer după cruce*[347] pentru a fi desăvârşite în Duhul Sfânt.

---

[347] Sfântul Maxim Mărturisitorul, *200 de Capete despre Teologie şi Economie*, I, 67; PG 90, 1108.

5.2.2. Aprecieri cu privire la iconostasul lui Silviu Oravitzan

Dacă vorbind de iconostasul de la Scala Coeli, constatăm mai ales o extraordinară aprofundare a unor vechi teme iconografice, în ceea ce priveşte iconostasul realizat de Silviu Oraviţan, suntem martorii unei adevărate primeniri în limbajul iconografic al iconostasului. Subliniem acest fapt: pictorul nu încearcă o „modernizare" a iconostasului prin ablaţia formelor tradiţionale; rămânând perfect încadrat în Tradiţie, el ne oferă viziunea sensului ultim al iconostasului – „epifania Luminii necreate"[348]. Structura registrelor tradiţionale ale iconostasului este respectată formal dar toate aceste aceste registre sunt îngustate, micşorate, copleşite parcă de lumină, ca şi cum ar plonja într-un ocean al luminii.

Iată ce spune profesorul Ioan Ică jr. despre acest iconostas:

> Imens pătrat auriu, marcat de amprenta omniprezentă a crucilor, în binecunoscutul stil mozaicat, iconostasul lui Silviu Oraviţan este în primul rând o invitaţie la redescoperirea

[348] Expresia îi aparţine lui Ioan Ică jr.; vezi nota nr. 326.

semnificaţiilor profunde ale acestei piese centrale şi esenţiale pentru spaţiul eclezial ortodox. Ca şi în restul creaţiei sale, şi în acest caz „inovaţia" lui Silviu Oraviţan se face prin regăsirea simbolicii fundamentale a acestei imense „ferestre spre transcendenţă". Ceea ce frapează în acest caz este în primul rând impresia că te afli în faţa unui perete compact de lumină, cea mai extraordinară materializare a „uriaşului nor de slavă şi rugăciune" care trebuie să fie iconostasul ortodox. Silviu Oraviţan ne aduce astfel aminte un lucru adesea uitat în maniera de execuţie a iconostaselor. Şi anume că, în fiinţa lui ultimă, el nu e un simplu stativ improvizat al unor icoane înşirate în faţa altarului pe mai multe registre de evlavia populară a iconodulilor din Bizanţ cu ocazia triumfului lor asuprea iconoclaştilor. Iconostasul e, în realitate, epifania Luminii necreate şi a Liturghiei permanente descrise de Apocalipsă, în care se inserează Liturghia văzută a Bisericii; ca atare, el nu trebuie să dubleze pur şi simplu personajele ciclurilor iconografice de pe pereţii bisericii. Dacă aceste

din urmă reprezentări au un scop didactic, imaginile de pe iconostas şi iconostasul în întregul lui e epifania prezenţei nemijlocite a pleromei sfinţilor în lumina slavei divine[349].

Marko Ivan Rupnik[350] îl compară pe Silviu Oravitzan cu Vasili Kandisky, afirmând că este „un artist de tot atât de mare geniu şi cu amplă pregătire culturală"[351]. Expresia căutărilor artistice ale acestuia poate fi descrisă în binomurile: gestualitate şi geometrie, improvizaţie şi disciplină, fragilitate şi rigoare, invenţie şi ascultare, pasiune şi concept, plăcere şi asceză[352]. Or, punctul de convergenţă al tuturor contrariilor îl găseşte în cruce. Despre iconostasul lui Oraviţan:

---

[349] Ioan I. Ică jr., *Arta lui Silviu Oravitzan – o mistagogie a luminii*, în albumul colectiv *„Oravitzan, Lux, Lumen"*, ed. Brumar, Timişoara, 2005, pp. 67.

[350] Marko Ivan Rupnik s-a născut la 28 noiembrie 1954 în Slovenia. A intrat în ordinul Iezuiţilor în 1973, a studiat pictura la Academia de Arte Frumoase din Roma şi teologia la Universitatea Pontificală Gregoriană unde în 1991 a dobândit titlul de doctor. A avut numeroase expoziţii personale în Italia, Slovenia, Croaţia, Statele Unite ale Americii, Austria, Rusia şi România. Începând 1991 este directorul Centrului Aletti, Roma. A fost invitat să realizeze mozaicurile de la biserica Schimbarea la Faţă din Cluj, al cărei iconostas a fost deja realizat de către Silviu Oraviţan.

[351] Marko Ivan Rupnik, *Silviu Oravitzan: întoarcerea din exil a artei contemporane*, în albumul colectiv *„Oravitzan ...,"*, p. 96.

[352] *Ibidem*, p. 96.

(..) este frumos, străluceşte ca un pol de atracţie totală. E ca o mireasă. Este cea mai modernă, în sensul autentic al termenului, şi cea mai surprinzătoare tentativă de a arăta cum vede Dumnezeu. Pentru Oravitzan, această vedere nu se articulează în detalii (...). Într-o epocă de o atât de mare ignoranţă religioasă şi de o asemenea rătăcire culturală, detaliile tulbură, dezorientează şi devin înfruntarea ideologiilor şi a fanatismelor. Astăzi este vorba de o viziune de sinteză chiar a punctului său zero. Este vorba pur şi simplu de a arăta un mister cu atâta viaţă, încât omul de astăzi să se poată simţi antrenat, atras, dar şi redus la tăcere, întrucât se află în faţa unui Mister care se prezintă şi care se cere luat în considerare, băgat în seamă. Oravitzan arată că privirea lui Dumnezeu este Lumina şi că nu trebuie niciodată să fugim din faţa lui Dumnezeu, ci trebuie să ne oprim şi să ne lăsăm priviţi de El. În Evanghelia după Luca avem exemplul modului în care privirea lui Hristos schimbă viaţa şi persoana însăşi a Apostolului Petru[353].

---

[353] *Ibidem*, p.96.

Basarab Nicolescu[354] dă mărturie despre ceea ce el numeşte „efectul vibrator intens" pe care îl au asupra sa picturile lui Silviu Oravitzan. „De departe – afirmă el - par neutre şi decorative. Apropiindu-mă, într-un unghi precis al vederii şi în anumite condiţii ale luminii de ambianţă, picturile se aprind, animate de o ciudată pulsaţie care pătrunde în interiorul meu declanşând o lumină organică şi o senzaţie de căldură, însoţite de o profundă pace interioară, cum numai rugăciunea sau meditaţia o pot genera"[355].

Sorgintea artei lui Oravitzan este una religioasă, fără îndoială, dar sprijinită de repere palpabile ale artei populare a Banatului în care pictorul vede nici mai mult nici mai puţin decât „insemnele aulice ale unui limbaj pierdut (...), un limbaj paradiziac, un limbaj al începuturilor noastre edenice, insemnele pure ale comunicării nemijlocite cu Dumnezeu. De aici firul strălucitor, acea disponibilitate de a capta în materie lumina ingenuă şi necreată, de aici infinitele câmpuri de aur în care

---

[354] Basarab Nicolescu este fizician şi filozof, director al departamentului de cosmologie cuantică de la CNRS. Membru al Academiei Române.

[355] Basarab Nicolescu, *Lumină din Lumină*, în albumul colectiv *„Oravitzan ..."*, p. 167.

nu se vede nimic din afară, în care nu se oglindeşte nimic accidental sau definit, dar din care răzbate şi adie energia nemăsurată a unei existenţe fără început şi fără de sfârşit. (...) mesajele astea care au amuţit, care şi-au transmis către noi doar ambalajele vizibile, de o măreţie aproape nepământească, trebuie să le capteze şi să le retransmită pictorul"[356].

Acest mesaj de măreţie nepământeană ale fiinţei fără început îl transmite prin lumină iconostasul de la Cluj: „Panourile mele, şi cu atât mai mult iconostasul de la Cluj, chiar asta încearcă să facă, încearcă să surprindă momentul în care materia se deschide, înfloreşte, îşi pierde opacitatea şi devine un mediu transparent care nu absoarbe lumina, ci o generează, o eliberează din propriile sale resurse, din cele iniţiale, şi lumina asta nu este lumina din afară, cea dirijată, lumina care se stinge şi care aruncă umbre, ci o lumină fără sursă şi fără istorie"[357].

---

[356] Cf. Pavel Şuşară, *O poveste despre lumen şi lux*, în albumul colectiv *„Oravitzan...,"*, ed. Brumar, Timişoara, 2005, p. 174.

[357] *Ibidem*, pp. 174-175.

CONCLUZII

Dacă icoanele revelează chipul lui Dumnezeu cel înomenit şi al oamenilor îndumnezeiţi, iconostasul, ca ansamblu iconografic aflat la graniţa dintre altar şi naos, este martorul vizual al istoriei înomenirii lui Dumnezeu, al întrupării Fiului lui Dumnezeu şi al tuturor actelor prin care omului i-a fost deschisă calea mântuirii. Totodată, este martor vizual al unirii omului cu Dumnezeu în Iisus Hristos, unire ai cărei martori direcţi sunt sfinţii, cei „părtaşi dumnezeieştii firi"(II Petru 1;4). Astfel, iconostasul ar trebui perceput ca un suport de icoane a căror menire nu este de a obtura vederea către altar ci de a transparentiza taina mântuirii omului în Biserică. El nu *desparte* ci *uneşte* creatul cu necreatul, văzutul cu nevăzutul.

Chiar dacă iconostasul este perceput adesea ca un zid care separă, dezvoltarea iconostasului s-a făcut prin dezvoltarea programului iconografic, având deci, drept scop, unirea dintre lumea vizibilă

şi cea invizibilă[358]. El are astfel rolul ambivalent de a acoperi şi descoperi taina euharistică.

În general, atitudinile apărătorilor şi adversarilor iconostasului sunt destul de radicale. Adversarii ar dori eliminarea totală a *zidului despărţitor* dintre sanctuar şi naos, un zid care, în opinia lor, contribuie la clericalizarea cultului şi face dificilă participarea credincioşilor la evenimentul liturgic. Dispariţia sa completă ar facilita contactul dintre preot şi credincioşi, oferind sentimentul comuniunii totale.

Pe de altă parte, apărătorii îl consideră absolut necesar cultului divin. Chiar dacă nu se mai fac auzite opinii atât de radicale precum cele ale lui Nichita Stithatul, este considerată necesară conservarea unei atmosfere de taină în cult, şi pentru aceasta cel mai bun mijloc este iconostasul.

---

[358] „... el (iconostasul – n.n.) a fost conceput nu pentru a separa, ci pentru a *reuni*. Icoana, într-adevăr, este mărturia sau mai curând consecinţa unirii realizate între divin şi uman, ceresc şi pamântesc; în mod esenţial, ea este mereu imaginea Întrupării. De aceea şi iconostasul a apărut de la început din trăirea realităţii că locaşul este „cerul pe pământ", ca o mărturie că „s-a apropiat de noi Împărăţia lui Dumnezeu". Ca şi întreaga iconografie din locaş, iconostasul este prezentarea întrupată a Bisericii ca sobor (adunare), ca unitate a lumii văzute şi nevăzute, ca descoperirea şi prezenţa făpturii noi şi transfigurate" (A. Schmemann, *op. cit.* p. 10-11).

Nu iconostasul se află la originea unei slabe comunicări între cler şi credincioşi ci apariţia iconostasului a urmărit re-transparentizarea unei anume *bariere de comunicare* a misterului liturgic către poporul credincios, începând cu anul 313. În condiţiile survenite după anul 313, când statutul de creştin încetează să mai fie un risc, numărul creştinilor sporeşte, însă intensitatea trăirii creştine se micşorează. Astfel, necesitatea de a semnala prezenţa misterului justifică apariţia unei bariere între sanctuar şi navă. Cu timpul, au fost aşezate icoane pe barieră pentru a face vizibil ceea ce rămâne invizibil ochilor, taina prezenţei dumnezeişti. Afirmaţia părintelui Pavel Florensky pe care o reluăm în continuare este foarte sugestivă, în ciuda severităţii tonului: „Iconostasul material, această proteză a spiritualităţii, nu ascunde ceva ochilor credincioşilor, lucruri tăinuite, în stare să stârnească curiozitatea, aşa cum, din ignoranţă şi egoism, îşi închipuie unii; dimpotrivă, el le arată celor pe jumătate orbi, tainele altarului, deschide şchiopilor şi schilozilor intrarea într-o altă lume care le rămânea închisă din cauza propriei lor obtuzităţi, strigă urechilor

surde despre Împărăția Cerurilor, făcând aceasta după ce urechile s-au arătat insensibile la vorbirea pe un ton obişnuit"[359].

Este de mirare faptul că Pavel Florensky nu ia deloc în considerare o altă cauză a „surzeniei" credincioşilor: recitarea în taină a rugăciunilor euharistice. Credincioşii nu sunt surzi dar nu aud cuvântul plin de putere al acestor rugăciuni. Creştinii ruşi au fost privați dintotdeauna de această posibilitate. În această situaţie, dacă împrumutăm metafora lui Pavel Florensky, am putea spune că iconostasul strigă ceea ce rugăciunile au încetat a grăi în auz.

Reamintim că programul iconografic al iconostasului nu a luat amploare în Bizanț. El nu ascundea în întregime sanctuarul, era semi-deschis şi destul de scund. Prin dimensiunile sale moderate, iconostasul lăsa încă deschisă posibilitatea întoarcerii la tradiția citirii rugăciunilor euharistice cu voce înaltă.

Din contră, trebuie ţinut cont că în momentul convertirii la creştinism, ruşii au moştenit o formă a cultului care stabilise deja lectura în taină a rugăciunilor euharistice. Nu a existat nici un

[359] Pavel Florensky, *Iconostasul*, Ed. Anastasia, 1994, pp. 156-157.

moment în care poporul rus să poată asculta rugăciunile euharistice. În afară de aceasta, acest obicei nu a fost niciodată pus în discuţie şi a fost acceptat ca un dat al cultului. Când în secolul al XX-lea (sub influenţa Ortodoxiei din diaspora) el a fost pus în discuţie, s-a considerat că doar un sinod al Bisericii putea decide o schimbare. Cu siguranţă, însă că lectura cu voce tare a rugăciunilor euharistice nu ar aduce automat un avânt al vieţii ecleziale. Aşa precum un iconostas pictat necorespunzător îşi diminuează impactul din cauză că icoanele sale nu inspiră o atitudine „euharistică", de mulţumire şi de uimire doxologică, tot astfel s-ar întâmpla şi în situaţia unei lecturi grăbite, superficiale a rugăciunilor euharistice.

Un iconostas pictat de către Andrei Rubliov ar putea fi numit chintesenţa naraţiunii şi a atitudinii euharistice. Nu se poate spune acelaşi lucru despre iconostasele greoaie, baroce, ale ultimelor secole. Fără îndoială că şi această disonanţă dintre cult şi stilul artelor vizuale chemate să-i mijlocească mesajul, a condus la recrutarea adeversarilor iconostasului. În aceste condiţii, opinia că iconostasul exclude poporul de la participarea la

Euharistie devine plauzibilă. Un iconostas foarte greoi, care cuprinde până la zece rânduri de icoane, îşi pierde claritatea şi îşi disipează mesajul. El riscă să devină, într-adevăr, un perete despărţitor şi nu unul transparent misterului litugic.

BIBLIOGRAFIE

I. Ediţii ale Sfintei Scripturi

1. BIBLIA sau SFÂNTA SCRIPTURĂ, tipărită cu binecuvântarea şi purtarea de grijă a Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, cu aprobarea Sfântului Sinod, EIBMBOR, Bucurşti, 1991.

2. LA BIBLE, traduction œcuménique, édition intégrale TOB, 8ème édition, Cerf, Paris, 1998.
3. NOVUM TESTAMENTUM GRAECE, ed. de E. Nestle şi K. Aland, ed. a 25 – a, Stuttgart, 1963.

II.Colecţii de texte liturgice

1. ARHIERATICON, EIBMBOR, Bucureşti, 1993.
2. BRIGHTMAN, F. E., *Liturgies eastern and western, vol I: Eastern liturgies*, Oxford 1896.
3. LITURGHIERUL ORTODOX, EIBMBOR, Bucureşti, 2000.
4. MOLIFELNICUL ORTODOX, Bucureşti, 1971.
5. OCTOIHUL MARE, ed. a VI-a, EIBMBOR, Bucureşti, 1975.

6. PENTICOSTARUL, EIBMBOR, Bucureşti, 1999.
7. TRIODUL, EIBMBOR, Bucureşti, 1970.
8. MINEELE, colecţia celor douăsprezece luni, EIBMBOR, Bucureşti, 1976-1991

III. Opere ale Sfinţilor Părinţi

1. Sfântul Dionisie Areopagitul, *Despre ierarhia bisericească*, P.G. 460; (trad. rom. Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, Ed. Paideia, Bucureşti, 1996; traducere franceză de M. de Gandillac, *Œuvres complètes du Pseudo Denis l'Aréopagite*, Paris, 1943).
2. DIADOQUE DE PHOTICÉ, *Chapitres sur la perfection spirituelle*, 78, trad. E. des Places, Sources Chrétiennes 5, Éditions du Cerf, Paris, 1943.
3. EUSEBIU DE CEZAREEA, *Istoria bisericească*, la : G. Bardy, *Eusèbe de Césarée, Histoire ecclèsiastique*, (SC 55), Paris, 1958.
4. GRIGORIE PALAMAS, *Cuvânt pentru cei ce se liniştesc cu evlavie. Al doilea din cele din urmă. Despre rugăciune*, în Filocalia, vol. VII, EIBMBOR, Bucureşti, 1977, 223-263
5. IDEM, *Triades* II, 2, 12 în *Défense des saints hésychastes*, Introduction, textes critique,

traduction et notes par Jean Meyendorff, Louvain, 1959.
6. SFÂNTUL IGNATIE TEOFORUL, *Epistola către Smirneni*, VIII, în Scrierile Părinţilor Apostolici, EIBMBOR, Bucureşti, 1995, p. 219-224.
7. IOAN DAMASCHIN, *Cele trei tratate contra iconoclaştilor*, traducere din limba greacă, introducere şi note Pr. Prof. Dumitru Fecioru, EIBMBOR, ed. a II-a, Bucureşti, 1998.
8. MAXIM MĂRTURISITORUL – *Mystagogia – Cosmosul şi sufletul, chipuri ale Bisericii*, introducere, note şi comentarii, Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, EIBMBOR, Bucureşti, 2000.
9. NICÉTAS STÉTHATOS, *Opuscules et Lettres*, S.C. 81, Paris, 1961.
10. NICOLAE CABASILA, *Tâlcuirea dumnezeieştii liturghii şi despre viaţa în Hristos*, traducere, studiu introductiv şi note, Pr. Prof. Dr. E. Branişte, Pr. Prof. Dr. T. Bodogae, Ed. Arhiepiscopiei Bucureştilor, Bucureşti, 1989.
11. SIMEON AL TESALONICULUI, *Tratat asupra tuturor dogmelor şi credinţelor noastre ortodoxe*, tradusă şi retipărită, Bucureşti, 1865
12. TEODOR STUDITUL, *Iisus Hristos, prototip al icoanei Sale* (tratatele contra iconomahilor), studiu introductiv şi traducere de Diac. Ioan Ică

jr. ed. Deisis, Sf. Mânăstire Ioan Botezătorul, Alba-Iulia, 1994.

IV. Dicţionare

1. BRIA, IOAN, *Dicţionar de Teologie Ortodoxă*, EIBMBOR, Bucureşti, 1994.
2. CABROL, FERDINAND ŞI LECLERCQ, HENRI, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, ed. Letouzey et Ané, Paris, 1926.
3. DRĂGUŢ, VASILE Dicţionar enciclopedic de artă medievală românească, editura Vremea, Bucureşti, 2000.
4. KAZHDAN, ALEXANDER P. (editor in chief), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford University Press, New York – Oxford, 1991.
5. PORUMB, MARIUS, „Dicţionar de Pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII-XVIII", editura Academiei Române, Bucureşti, 1998.
6. Thriskevtiki kai Ithiki Enkyklopaideia, Atena, 1962-1968, vol. I-XII.
7. VOCABULAIRE THÉOLOGIQUE ORTHODOXE, Les Éditions du Cerf, 1985, Paris.

V. Lucrări, studii şi articole

1. ABRUDAN, D., CORNIŢESCU, E., *Arheologie Biblică*, EIBMBOR, Bucureşti, 1994.
2. AFANASIEV N., *„Le ministère des fidèles dans l'Eglise* (în rusă), Paris 1955
3. ALLENOV, MIKHAIL, NINA DMITRIEVA, OLGA MEDVEDKOVA, *L'Art Russe*, Editions Citadelles, 1991.
4. ANANIA, BARTOLOMEU, *Cerurile Oltului. Scoliile arhimandritului Bartolomeu la imaginile fotografice ale lui Dumitru F. Dumitru*, Ed. Episcopiei Râmnicului şi Argeşului, 1990.
5. ANDRONIKOFF, C., *Le sens des fêtes*, vol. I: *Le cycle fixe*, Paris, 1970
6. IDEM, *„Le temps de la liturgie"*, în *Eschatologie et liturgie* (Conférences St. Serge, XXX[e] semaine d'études liturgiques, 1984), Roma, 1985, pp.17-35.
7. IDEM, *„Mystagogie doctrinale de la prière"*, în *Mystagogie : pensée liturgique d'aujourd'hui et liturgie ancienne* (Conférences St. Serge, XXXIX[e] semaine d'études liturgiques, 1992), Roma, 1993, pp. 17-26
8. ARRANZ, M., *„Le sacerdote ministeriel dans les prières secrètes des vêpres et des matines byzantine"*, *Euntes docete* 24 (1971), pp. 186-219.

9. IDEM, *„Les grandes étapes de la liturgie byzantine :Palestine – Byzannce – Russie.* Essai d'aperçu historique", în *Liturgie de l'Église particuliere et liturgie de l'Église universelle* (Conférences St. Serge, XXII[e] semaine d)
10. BALDOVIN, J. F., *The Urban Character of the Christian Worship. The Origins, the Meaning of Stational Liturgy,* (=OCA 228), Roma, 1969
11. BARB, CRISTIAN, *Iconostasul, studiu dogmatic şi iconografic,* teză de doctorat susţinută la Facultatea de Teologie din cadrul Universităţii Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, 2007.
12. BATIFFOL P. *Leçons sur la messe,* Paris, 1927.
13. BAUMSTARK, A., *Liturgie comparée. Princepes et Méthodes pour l'études des liturgies chrètiennes,* ed. III, Chevetogne, 1953.
14. BĂDILIŢĂ, Cristian, *Evanghelii Apocrife,* ediţia a IV-a, Polirom, 2007.
15. BEAUDUIN, DOM LAMBERT. *L'Occident à l'école de l'Orient,* în Irenikon, n. 2/1926, p.44..
16. BELTING, HANS. *An Image and Its Function in the Liturgie: The Man of Sorrows in Byzantium,* Dumbarton Oaks Papers 34-35, 1980-1981.
17. BELTING,HANS. *Image et culte,* Les Éditions du Cerf, Paris, 1998.

18. BLOOM, A. *Contemplation et ascèse,* în *Études Carmélitaines,* 1949, nr. 3, p. 49-60.
19. BOBRINSKOY, B., *„Liturgie et eschatologie"* , în *Eschatologie et liturgie* (Conférences St. Serge, XXXe semaine d'études liturgiques, 1984), Roma, 1985, pp. 35-46.
20. IDEM, *Taina Bisericii,* trad. rom. V. Manea, Ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2004.
21. BORNERT, R., *Les commentaires byzantines de la divine liturgie du VIIe au Xve siècle,* Paris, 1966.
22. BOULEY, A., *From Freedom to Formula. The Evolution of the Eucharistic Prayer from Oral Improvisation to Written Texts,* (= Catholic University of America. Studies in Christian antiquity 21), Washington, 1981.
23. BOUYER, L., *Eucharistie. Théologie et spiritualite de la prière eucharistique,* Tournai, 1966.
24. BRADSHAW, PAUL, *La Liturgie chrétienne en ses origines. Sources et méthodes,* traducere din engleză de Jean Laporte, Les Éditions du Cerf, Paris, 1995.
25. IDEM *Liturgy and „Living Literature"*, în: Bradshaw, P. - Spinks, B. (eds.), *Liturgy in Dialogue. Essays in Memory of Ronald Jasper,* Collegeville, Minnesota, 1993, pp.139-54.

26. IDEM, *The search for the origins of Christian worship. Sources and methods for the study of early liturgy*, Cambridge, 1992 şi Londra 2002
27. BRANIŞTE, ENE, *Explicarea Sfintei Liturghii după Nicolae Cabasila* (teza de doctorat), Bucureşti, 1943, XV1+238 p.
28. IDEM, *Liturgica specială*,manual pentru Institutele teologice, Bucureşti, 1980.
29. IDEM, *Probleme de actualitate ale Bisericilor de azi: dezvoltare (evoluţie) si revizuire (adaptare) in cult, din punct de vedere ortodox*, în rev. O, (1969), XXI, nr. 2, pp. 197 — 215.
30. IDEM, *Liturgică generală – noţiuni de artă bisericească, arhitectură şi pictură creştină*, vol. II, ed. Episcopiei Dunării de Jos, Galaţi, 2002.
31. IDEM, *Teologia icoanelor*, în rev. S.T., V, (1952), nr. 3-4, pp. 175-201.
32. IDEM, *Sfântul Vasile cel Mare in cultul creştin* în volumul omagial: *Sfântul Vasile cel Mare, închinare la 1600 de ani de la săvârşirea sa.* Bucureşti, 1980, pp. 238 — 264;
33. BRASCH, MOSHE. *Icon – Studies in the History of an Idea*, New York University Press 1992.
34. BREHIER L. *Anciennes clotures de choeur dans les monastères de l'Athos // Atti del V Congresso*

internationale di studi bizantini. Roma, 1940. vol. II pp. 48-56.

35. BRIGHTMAN, F. E., *Liturgies Eastern and Western,* tomul 1, Oxford, 1896.
36. BUNGE, GABRIEL. *L'iconographie de la Sainte Trinité,* Médiaspaul, Paris, 2000, (trad. rom. diac. Ioan I. Ică jr.: Gabriel Bunge, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov,* Ed. Deisis, Sibiu, 1996).
37. BUZERA, ALEXIE, *Coordonatele integratoare ale muzicii bisericeşti în opera liturgică a părintelui profesor Ene Braniște,* în „Analele Universităţii din Craiova", seria Teologie, Ed. Universitaria, Craiova, (1998) anul III, nr. 3.
38. CABASILA N., *Tâlcuirea dumnezeieştii Liturghii şi Despre viaţa în Hristos,* traducere, studiu introductiv şi note de Pr. Prof. Dr. Ene Branişte şi Pr. Prof. Dr. Teodor Bodogae, Bucureşti, 1989.
39. CIOBANU C., *„Cinul" din pictura exterioară a Moldovei medievale şi „iconostasul înalt" rus,* în „Artă, istorie, cultură", Cluj-Napoca, 2003.
40. CLEMENT, OLIVIER, *Dialogues avec le Patriarche Athenagoras,* La Librairie Artheme Fayard, Paris, 1976.
41. IDEM, *Întrebări asupra omului,* Ed. Arhiepiscopiei Alba Iulia, Alba Iulia, 1996.

42. IDEM, *Le visage interieur,* Ed. Stock / Monde ouvert, 1978.
43. CROSS, S.H., SHRBOWITZ-WELTZOR, *The Russian Primary Chronicle, Laurentian Text,* Cambridge, Mass., 1953.
44. DANIELOU, J., *Bible et Liturgie. La théologie biblique des sacrements et des fêtes d'après les Pères de l'Église* (Lex orandi 11), Paris, 1951.
45. IDEM, *Le Signe du Temple,* 23e édit., Paris, f.a..
46. DINU, N., „Învăţămintele Triodului", *Glasul Bisericii* (1961), nr. 20, pp. 1067-1072.
47. DIONISIE AREOPAGITUL, *Opere complete,* editura Paideia, Bucureşti, 1996.
48. DIONISIE DE FURNA, *Erminia picturii bizantine,* Ed. Sophia, Bucureşti, 2000.
49. DIX, G.,*The Shape of Liturgy,* London, 1945.
50. DUMITRESCU, SORIN, *Iconostasul roman de la Scala Coeli – câteva lămuriri privind concepţia, teologia şi iconografia catapetesmei bisericii Sfântul Ioan Casian din Roma,* Anastasia / Institutul Cultural Român, 2005.
51. DWIRNYK, JOSEPH, *Rôle de l'Iconostase dans le culte divin,* Montréal , 1960.
52. ELIADE, MIRCEA, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase,* trad. Cezar Baltag, vol. I-III, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1992.

53. EVDOKIMOV, P., *Arta icoanei, o teologie a frumuseţii*, Ed. Meridiane, 1993.
54. IDEM, *La prière de l'Église d'Orient, la Liturgie de St. Jean Chrysostome*, Mulhouse, 1966, (trad. rom. Carmen Bolocan: Paul Evdokimov, *Rugăciunea în Biserica de Răsărit*, Ed. Polirom, Iaşi, 1996)
55. FAUQUET, Y., *„Temps liturgique, temps biblique, temps eschatologique : mystère de redemption du temps"*, în *Eschatologie et liturgie* (Conférences St. Serge, XXX[e] semaine d'études liturgiques, 1984), Roma, 1985.
56. FELMY, KARL CHIRISTIAN, *De la Cina de Taină la Dumnezeiasca Liturghie a Bisericii Ortodoxe* – trad. rom., Deisis, Sibiu, 2004.
57. IDEM, *Dogmatica experienţei ecleziale*, trad. rom. Pr. Prof. Ioan I. Ică, Ed. Deisis, Sibiu, 1999.
58. FLORENSKY, PAVEL, *Iconostasul*, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1994.
59. FLOROVSKY, GEORGES, *Sensul ascezei creştine*, Ed. Patmos, Cluj – Napoca, 2009.
60. GELINEAU, J., *L'église, lieu de la célébration*, Maison-Dieu, nr. 63/1960.
61. GHIUŞ, B., *Taina Răscumpărării în imnografia ortodoxă*, EIBMBOR, Bucureşti, 1998.

62. GRABAR, A., *Deux iconostases en maçonerie du XIVe siècle* în Recueil des travaux de l'Institut d'études byzatines, no. 7, Belgrade, 1961.
63. IDEM, « *Un portillon d'iconostase sculpté au Musée National de Belgrade* », dans Recueil des travaux de l'Institut d'Etudes byzantines, nr. 7, Belgrade, 1961.
64. IDEM, *L'Anaphore dans l'art orthodoxe,* dans *Eucharisties d'Orient et d'Occident,* vol. II, Cerf, Paris, 1970.
65. IDEM, *Christian Iconography – a Study of its Origins*, Princeton University Press, 1968.
66. GRABAR, I., *Teofan Grek, Ocerk iz istorii drevnerusskoj jivopisi,* Kazan, 1922.
67. GRĂJDIAN, V. *Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă,* Ed. Universităţii Lucian Blaga, Sibiu, 2009.
68. IDEM, *Teologia persoanei în cântarea bisericească ortodoxă,* în vol. Persoană şi comuniune, Sibiu, 1993, p. 290-294.
69. GUSEV, N., DUNAEV, M., KARELIN R., *Îndrumar iconografic,* Ed. Sophia, Bucureşti, 2007.
70. HARRIS, CHARLES, *Liturgy and Worship,* Londres, 1947.
71. HATZIDAKI, MANOLI, *Des Icônes d'épistyle du Mont Athos* (en grek: *Eikones epistiliou apo to Agion*

Oros), dans *Deltion tis hristianikis arhaiologikis etaireias,* vol. 4 / 1964-1965, Athènes, 1966, pp. 377-403

72. IDEM, *L'évolution de l'icone aux XIe – XIIIe siècle et la transformation du templon //Actes du XVe Congrès International d'études byzantines, Athenes* 1976.
73. HORIA, A., *Vorbirea în şoaptă,* Ed. Anastasia, Bucureşti, 1995.
74. HUILIER, P., *La théologie de l'epiclèse,* Verbum Caro 14 (1960), pp. 307-327;
75. ICĂ, IOAN JR., *Canonul Ortodoxiei* I, Editura Deisis, Sibiu, 2008.
76. KARAISARIDIS, KONSTANTINOS, *Semnificaţia Sfintei Cruci,* în Analele Universităţii din Craiova, anul IV, nr. 4/1999, ed. Universitaria, Craiova, pp. 83-92.
77. KITZINGER, ERNST. *The cult of images in the age befor iconoclasme,* DOP no. 8, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1954.
78. LAMPE, G. H. W., *A Patristic Greek Lexicon,* Oxford, 1961.
79. LANNE, E., *Les anaphores eucharistiques de saint Basile et la communauté ecclésiale,* Irénikon 55 (1982), pp. 307-31.
80. IDEM, *L'intercession pour l'église dans la prière eucharistique,* în: Triacca, A. M. - Pistoia, A. (eds.),

L'église dans la liturgie. Conférences Saint-Serge XXVI` semaine d'études liturgiques, Paris, 26-29 juin 1979, (=Bibliotheca Ephemerides Liturgicae Subsidia 18), Roma, 1980, pp.183-208

81. LASAREFF, V., *Andrej Rublev i ego skola,* Iskusstvo, Moscova, 1966.
82. IDEM, *Icônes russes* XIe-XVIe siècles, ed. Thalia, Paris, 2006.
83. IDEM, *Trois fragments d'épistyles et le templon byzantin,* în Δελτιον της Χριστιανικης Αρχαιολογικης Εταιρειας, περιοδος Δ – τομος Δ, Athénes, 1966.
84. IDEM, *Teofan Grecul şi şcoala sa,* trad. rom. Vasile Floarea, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1974.
85. LIDDELL, H. G.- SCOTT, R., *A Greek-English Lexicon with revised Supplement 1996,* Oxford, 1996.
86. LIDOV, ALEXEI, (editor) *The Iconostasis (origins – evolution - symbolism)* Moscou, 2000.
87. LIGIER, LOUIS, *De la Cène de Jesus a 1'anaphore de 1'Eglise,* La Maison-Dieu 87 (1966), pp. 7-49;
88. IDEM, *De la Céne du Seigneur a l'Eucharistie,* Assemblées du Seigneur 1(1968), pp.19-57;
89. IDEM, *From the Last Supper to the Eucharist,* în Lancelot Sheppard (ed), *The New Liturgy,* Londra, 1970, p.133.

90. IDEM, *Les origines de la prière eucharistique: de la Cène du Seigneur a l'Eucharistie,* Questions liturgiques 53 (1972), p. 192 şi urm.
91. IDEM, *Péché d'Adam et péché du monde. Bible, Kippur, Eucharistie II,* Theologie 48, Paris, 1961.
92. LOSKY, VLADIMIR, *Vision de Dieu,* Neuchâtel, 1962.
93. IDEM, *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit,* Ed. Bonifaciu, Bucureşti,1998.
94. LOT – BORODINE, M., *„Initiation à la mystique sacramentaire de l'Orient", Revue des Sciences Théologieques et Philosophiques* (1935), nr. 24, p. 667-675.
95. MACARIOS SIMONOPETRITUL, *Triodul explicat,* Ed. Deisis, Sibiu, 2001.
96. MARTIMORT, A.G. (ed.), *L'Église en prière. Introduction à la liturgie,* Paris, 1961.
97. MATEOS, J.(ed), *Le Typicon de la Grande Église: Ms. Sainte Croix no. 40, X^e siècle. Introduction, texte critique, traduction et notes, 2 vol,* (=OCA 165-166), Roma, 1962-1963.
98. MATHEWS, T.F., *«The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy,* Pennsylvania University Press, 1980.

99. MAZZA, ENRICO, *L'Action Eucharistique, origine, développement, interprétation,* traduction de l'italien par Jacques Mignon, Cerf, Paris.
100. MEYENDORFF, JEAN, *Teologia Bizantină,* EIBMBOR, Bucureşti, 1996.
101. IDEM *St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe,* Éditions du Seuil, f.a.
102. MELIA, E., *Les diptyques liturgiques et leur signification ecclésiologique*, în: Triacca, A. M. - Pistoia, A. (eds.), *L'église dans la liturgie. Conférences Saint-Serge XXVI^e semaine d'études liturgiques, Paris, 26-29 Juin 1979,* (=Bibliotheca Ephimerides Liturgicae Subsidia 18, Roma, 1980, pp. 209-229).
103. METZGER, M. (ed.), *Les Constitutions apostoliques,* (=*SC* 320, 329, 336), Paris, 1985-7
104. IDEM, *Tradition orate et tradition écrite dans la pratique liturgique antique. Les recueils de Traditions Apostolique,* în: Taft, R. F. - Winkler, G. (eds.), *Acts of the International Congress Comparative Liturgy Fifty Years after Anton Baumstark (1872-1948), Rome, 25-29 September 1998,* (=Orientalia Christiana Analecta 265), Roma, 2001, p.599-611.
105. MONDZAIN, MARIE-JOSE, *Imagine, icoană, economie,* Ed. Sophia, Bucureşti, 2009.

106. MOREAU, F. J., *Les liturgies eucharistiques: notes sur leur origine et leur developpement*, Bruxelles, 1924;
107. MOSCHUS, JEAN, *Pré spirituel*, Sources Chrétiennes 12 (trad. rom. Teodor Bodogae, *Limonariu sau Livada duhovnicească*, Ed. Episcopiei Alba-Iulia, Alba-Iulia, 1991).
108. MULLER, L., *Die dreifaltigkeitsikone des Andréj Rubljow*, Münich, 1990.
109. MUNK, E., *La voix de la Torah. Commentaire du Pentateuque, Deuteronome*, Paris 1981.
110. NECULA N.,*Doctrina si viaţa religioasă a Bisericii Copte reflectate în textele ei liturgice. (Rugăciuni şi imne)*, rev. „O", (1974), 1-2, pp. 473-625.
111. IDEM, *Câteva trăsături generale ale artei copte*, rev. „O", (1971), nr. 3, pp. 429-440.
112. IDEM, *Părintele Prof. Dr. Ene Branişte la aniversarea a 70 ani de la naştere*, ST 7 (1983), pp. 563 — 581.
113. IDEM, *Preotul Profesor Dr. Ene Branişte – in memoriam*, ST 3-4 (1984), pp. 280-285.
114. IDEM, *Rânduiala laudelor bisericeşti din Biserica Coptă în comparaţie cu rânduiala din ritul bizantin*, GB (1982), 4-6, pp. 391-398.
115. IDEM, *Tradiţie şi înnoire în slujirea liturgică*, vol. I şi II, Editura Episcopiei Dunării de Jos, Galaţi, 1996, 2001; vol. III, EIBMBOR, Bucureşti, 2004

116. NELLAS, P., *Omul – animal îndumnezeit. Perspective pentru o antropologie ortodoxă*, Ed. Deisis, Sibiu, ed. II 1999.
117. OCOLEANU, PICU; PREDA, RADU (ed.), *Viaţă liturgică şi etos comunitar*, Ed. Mitropolia Olteniei, Craiova, 2007..
118. OFSTERLEY, W. O. E., *The Jewish background of the Christian liturgy*, Oxford, 1925.
119. OUSPENSKY, LEONID, *La question de l'iconostase*, în rev. Contacts, (1964), nr. 46, p. 83-125 (trad. rom. de pr. Iova Firca, în MB, XV (1965), nr. 1-3).
120. IDEM, *La Théologie de l'icône*, Cerf, Paris, 1980.
121. OZOLIN, N., *Iconografia ortodoxă a Cincizecimii, izvoarele sale şi evoluţia scenei iconografice bizantine*, trad. rom. V. Manea, Ed. Patmos, Cluj-Napoca, 2002.
122. PALADE, MIHAELA, *O posibilă erminie arhitecturală – alcătuirea bisericilor din spaţiul ortodox*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2004.
123. PANOFSKY, ERWIN, *Arhitectură gotică şi gândire scolastică*, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1999.
124. PAPROCKI, HENRYK, *Le Mystère de l'Eucharistie-genèse et interpretation de la liturgie eucharistique byzantine*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1993.

125. PARENTI, S., - VELKOVSKA, E., *L'Eucologio Barberini Gr. 336. Seconda editione riveduta. Con traduzione in lingua italiana,* (=Bibliotheca Ephemerides Liturgicae Subsidia 80), Roma, 2000.
126. PATTERSON SEVCENKO, Nancy, *Icons in the Liturgy,* Dumbarton Oaks Papers, 45, 1991.
127. PAUL LE SILENTIAIRE, *Description de Sainte-Sophie de Constantinople,* traduction de Marie-Christine Fayant et Pierre Chuvin, éditions A Die, 1997.
128. PELIKAN, JAROSLAV, *La Tradition Chrétienne,* vol I – (*L'émergence de la tradition catholique 100-600*), Traduit de l'anglais par Pierre Quillet, Presses Universitaires de France, Paris, 1994.
129. PELIKAN, JAROSLAV, *Imago Dei,* Princeton University Press, 1990.
130. PERVOUCHINE, NATHALIE LABRECQUE, *L'iconostase :une évolution historique en Russie,* Les éditions Bellarmin 8100, boulevard Saint-Laurent, Montréal, 1982.
131. POKROVSKY N., *Evangheliile în descrierile iconografice,* St. Petersburg, 1892.
132. POPESCU, G. M., *Cultul bisericii armene,* GB 5-6 (1962), pp. 608-617.
133. POPOVICIU N., *Epicleza euharistică,* Sibiu, 1942.

134. PREDA, RADU, (ed.), TOLCEA, MARCEL (ed.) *„Oravitzan, Lux, Lumen"*, Ed. fBrumar, Timişoara, 2005.

135. PRISELKOV, M., *Troiţkaia letopis*, f.l., 1950.

136. PROCOPIE, *Despre clădirile lui Justinian* I, I. *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, 45, Ed. Dindorf, vol. 3, Bonn, 1838.

137. QUENOT, Michel, *De la icoană la ospăţul nupţial*, Ed. Sophia, 2007.

138. IDEM, *Icoana - fereastră spre absolut*, Ed. Enciclopedică, 1993.

139. IDEM, *Învierea şi Icoana*, trad. rom. Pr.Dr.Vasile Răducă, ed. Christiana, Bucureşti, 1999.

140. IDEM, *Nevoia de icoană. De vorbă cu meşterul iconar Pavel Busalaev"*, Ed. Sophia, 2006.

141. IDEM, *Sfidările Icoanei*, trad. rom. Dora Mezdrea, ed. Sofia, Bucureşti, 2004.

142. RADU, D., *Prof Pr. Ene Branişte*, ST 1 (1982), pp. 65—67.

143. RAES, A., *L'authenticité de la liturgie byzantine de saint Basile*, Revue des Études Byzantines 16 (1958), pp.158-61.

144. IDEM, *La liturgie eucharistique en Orient*, in Maison-Dieu no. 70/1962.

145. IDEM, *L'étude de la liturgie syrienne: son état actuel*, in Miscellanea liturgica in honorem Cuniberti Mohlberg, Roma, 1948.
146. IDEM, *Le Récit de l'institution eucharistique daps l'anaphore chaldéenne et malabare des Apôtres*, Orientalia Christiana Periodica 10 (1944), pp.216-26.
147. IDEM, *Un nouveau document de la liturgie de S. Basile*, Orientalia Christiana Periodica (1960), 26, pp. 401-11.
148. RĂDULEANU, BORIS, *Jertfa Crucii în Liturghie şi Apocalipsă*, ed. Bonifaciu, Bucureşti, 1994.
149. RĂMUREANU, Pr. Prof. I., *Prof. Pr. Dr. Petre Vintilescu*, ST, (1982), 1-2, pp. 49-50.
150. REIF, S. C., *Early History of Jewish Worship*, în Paul F. Bradshaw-Lawrence-A.Hoffman, (eds), *The Making of Jewish and Christian Worship*, Notre Dame şi Londra, 1991.
151. IDEM, *Judaism and Hebrew Prayer: New Perspectives on Jewish liturgical history*, Cambridge, 1993, pp. 1-87.
152. REINE, F. J., *The Eucharistic Doctrine and Liturgy of the Mystagogical Catecheses of Theodore of Mopsuestia*, Washington, 1942.
153. RENOUX, CH., *L'anaphore arménienne de Saint Gregoire L'Illuminateur*, în Bernard Botte (ed.),

*Eucharisties d'Orient et d'Occident,*vol 2, (=Lex Orandi 47), Paris, 1970, pp. 83-108.

154. RORDORF, W., *Aux origines du culte des martyrs,* în: Irenikon (1972), 45.

155. RORDORF, W., TUILIER, A.(eds), *La Doctrine des douze Apôtres,* (=SC 248), Paris, 1950.

156. ROUWHORST, G., *Benediction, action de grâces, supplication. Les oraisons de la table dans le Judaisme et les célébrations eucharistiques des chrétiens syriaques,* Questions liturgiques (1980), 61, pp.211-240.

157. RUDBERG, S.Y., *Manuscripts and Editions of the Works of Basil of Caesarea,* în P.J. Fedwick (ed), *Basile of Caesarea ...,* vol 1, pp. 49-65.

158. SALAVILLE (ed), S., *Nicholas Cabasilas, Explication de la divine Liturgie,* (=SC 4bis), Paris, 1967.

159. SAVA, VIOREL, *Locul artei bisericeşti în cultul şi spiritualitatea ortodoxă,* în volumul *Ştiinţa, tehnica şi arta conservării şi reastaurării Patrimoniului cultural,* supliment al „Analelor Ştiinţifice ale Universităţii «Al.I.Cuza» Iaşi", III, Teologie, 1999, pp. 257–268.

160. IDEM, *Hristocentrismul sărbătorilor mariologice,* în „Teologie şi Viaţă", XII(LXXIX)(2003), nr. 7-12

161. IDEM, *„În Biserica Slavei Tale". Studii de teologie şi spiritualitate liturgică*, vol. I, Editura Erota, Iaşi, 2003, vol II, Ed. Golia, Iaşi, 2004, vol. III, Ed. Performantica, Iaşi, 2006.
162. SCHMEMANN, A., *„Le cult divin à l'âge de la sécularisation", Istina* (1973), nr. 4.
163. IDEM, *L'Eucharistie, sacrement du Royaume*, ed. L'Echele de Jacob, Paris 1985 (trad. rom. pr. Boris Răduleanu, Alexandre Schmemann, *Euharistia, taina Împărăţiei*, Ed. Anastasia, Bucureşti, f.a.).
164. SCHMEMANN, A., *Introducere în Teologia Liturgică*, trad. rom. ieromonah Vasile Bârzu, ed. Sophia, Bucureşti, 2002.
165. SCHÖNBORN, CHRISTOPH, *Icoana lui Hristos*, trad. rom. Pr.Dr.Vasile Răducă, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1996.
166. SCRIMA, ANDRÉ, *Antropologia apofatică*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2005.
167. IDEM, *Biserica Liturgică*, volum îngrijit de Anca Manolescu, traducere din franceză (manuscris), Humanitas, Bucureşti, 2005.
168. IDEM, *Despre isihasm*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003.
169. IDEM, *Ortodoxia şi încercarea comunismului*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2008.

170. SESBOÜÉ, B., DE DURAND GEORGES-MATTHIEU, DOUTRELEAU LOUIS (eds.), *Basile de Césarée, Contre Eunome, suivi de Eunome, Apologie*, 2 vol., (=Sources chrétiennes 299, 305), Paris, 1982, 1983.

171. SENDLER, EGON, *Icoana, imaginea nevăzutului*, traducere din limba franceză de Ioana Caragiu ş.a., editura Sophia, Bucureşti, 2005.

172. SHEPPARD, M., *The Formation and the Influence of the Antiohiene Liturgy*, Dumbarton Oaks Papers 15 (1961).

173. SLĂTINEANUL, IRINEU, *Iisus Hristos sau Logos înomenit*, ed. România Creştină, 1998.

174. IDEM, *Omul – fiinţă spre îndumnezeire*, ed. Arhiepiscopiei de Alba Iulia, Alba Iulia, 2000.

175. SMITH, M. A., *The Anaphora of Apostolic Tradition re-considered, Studia Patristica* 10 (*Theologische Untersuchungen* 107), Berlin, 1970, pp. 426-430.

176. SPIESER, JEAN-MICHEL, *Le développement du templon et les images des Douze Fêtes*, Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, LXIX, 1999.

177. IDEM, *Liturgie et Programmes Iconographiques*, Travaux et mémoires no. 11, 1991 Centre de Recherche d'histoire et CIVILISATION DE BYZANCE.

178. SPINKS, B.D., *Beware the Liturgical Horses! An English Interjection on Anaphoral Evolution*, Worship (1985), 59, pp. 211-219.
179. IDEM, *Mis-Shapen: Gregory Dix and the Four Action Shape of the Liturgy*, Lutheran 4(1990), pp.161-177
180. IDEM, *The Jewish Liturgical Sources for the Sanctus, The Heythrop Journal* 21 (1980), p. 168-179.
181. IDEM, *The Sanctus in the Eucharistic Prayer*, Cambridge, 1991.
182. STĂNILOAE, DUMITRU, *Locaşul bisericesc propriu-zis, cerul pe pământ sau centrul liturgic al creaţiei*, în rev. M.B. (1981) nr. 4-6, pp. 277-307.
183. IDEM., *Spiritualitate şi comuniune în Liturghia ortodoxă*, Craiova, 1986.
184. STOELEN, A., *„L'année liturgique byzantine"*, *Irénikon* 4 (1928), pp. 309-325.
185. STRAWLEY, J. H., *The Early History of the Liturgy*, Cambridge, 1949.
186. STREZA, CIPRIAN, *Anaforaua Sfântului Vasile cel Mare. Istorie – text – analiză comparată – comentariu teologic*, teză de doctorat susţinută la Universitatea „Lucian Blaga" – Sibiu, Facultatea de Teologie „Andrei Şaguna", 2005.

187. STREZA, LIVIU, *Botezul în diferite rituri liturgice creştine* – teză de doctorat, în Ortodoxia, XXXVII (1985).

188. STREZA, L., Ep. Prof. Dr., *Tainele de iniţiere în Bisericile Orientale*, Iaşi, 2003.

189. IDEM, *Sensul pomenirilor în cadrul Sfintei Liturghii*, în volumul omagial: *Persoană şi comuniune. Prinos de cinstire Pr. Prof. Acad. Dumitru Stăniloae*, Sibiu, 1993 pp. 578-588

190. STRINGER, M., *Liturgy and Anthropology: The History of the Relationship*, Worship (1989), 63, pp. 503-521.

191. STRUNK, O., *Byzantin Office at Hagia Sophia*, DOP 9-10 (1955-56), pp.175-202.

192. STUCKWISCH, D. R., *The Basilian Anaphoras*, în: Bradshaw, P. F. (ed.), *Essays on early eastern eucharistic prayers*, Minnesota, 1997, pp.109-130.

193. ŞCHIOPU, DRD. IULIAN, *Tâmpla (catapeteasma) bisericilor ortodoxe*, în rev. BOR, anul LXXXVI (1968), nr. 1-2.

194. TAFT, ROBERT S. J., *The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm*, Dumbarton Oaks Papers 34-35, 1980-1981.

195. IDEM, *Beyond East and West. Problems in Liturgical Understanding*, Roma, 1997.

196. IDEM, *The Dialogue before the Anaphora in the Byzantine Eucharistic Liturgy I, The Openig Greeting*, Orientalia Christiana Periodica 52 (1986), pp. 299-324.

197. IDEM, *From logos to spirit, On the early history of the epiclesis*, în: Heinz, A. - Rennings, H. (eds.), *Gratias agamus. Studien zum eucharistischen Hochgebet. Festschrift Balthasar Fischer*, Freiburg - Basel – Wien, 1992, pp. 489-502.

198. IDEM, *The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm*, DOP 42 (1988), pp. 45-75.

199. IDEM, *The Liturgy of the Hours in East and West. Te Origins of the Divine Office and its Meaning for Today*, Collegeville, 1986, pp. 171-174.

200. IDEM, *How Liturgies Grow: the Evolution of the Byzantine "Divine Liturgy"*,OCP43(1977), pp.355-7

201. IDEM, *The Byzantine Rite: A Short History*, Collegeville 1992.

202. IDEM, *Mount Athos: A Late Chapter in the History of the Byzantine Rite* // DOP. 1988, Vol. 42 pp. 179-194.

203. TALLEY, T., *De la Berakah a l'Eucharistie: une question a réexaminer*, La Maison-Dieu 125 (1976), pp. 11-39.

204. IDEM, *Structures des anaphores anceinnes et modernes*, La Maison-Dieu 191 (1992), pp. 15-43.

205. IDEM, *The Literary Structure of the Eucharistic Prayer*, Worship 58 (1984), pp. 404-419.
206. THEODOROU, E., *Temps et éternité dans la liturgie orthodoxe"*, în *Eschatologie et liturgie* (Conférences St. Serge, XXX[e] semaine d'études liturgiques, 1984), Roma, 1985, pp. 281-294.
207. TOMA D'AQUINO, *Summa Theologica*, vol. I, trad. rom. Alexander Baumgarten ş.a., Ed. Polirom, Bucureşti, 2009.
208. TREMBELAS, PANAGIOTIS, *L'audition de l'anaphore par le peuple*, în *1054-1954, L'église et les églises - Études et travaux sur l'Unité chrétienne offerts à Dom Lambert Beauduin*, Ed. Chevetogne, 1955.
209. TRUBEŢKOI, E. *3 eseuri despre icoană*, trad. rom. Boris Buzilă, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1999.
210. USPENSKY, L., LOSSKY, V., ed., *Călăuziri în lumea icoanei*, Ed. Sofia, Bucureşti, 2003.
211. VASILIOS, ARHIMANDRITUL, *Intrarea în Împărăţie. Elemente de trăire liturgică a tainei unităţii în Biserica ortodoxă*, trad. rom. pr. prof. Dr. Ioan I. Ică, Ed., Deisis, Sibiu, 1996.
212. VINTILESCU P., *Anaforaua sau ritul Sfintei Jertfe euharistice*, Biserica Ortodoxă Română (1961), 7-8, pp. 733-754.

213. IDEM, *Contribuţii la revizuirea Liturghierului român. Proscomidia. Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, Studiu şi text*, Bucureşti, 1931.
214. IDEM, *Diptice sau pomelnice*, Piteşti, 1926.
215. IDEM, *Expresiunea "slujba cuvântătoare" din Liturghierul român*, Bucureşti 1939.
216. IDEM, *Funcţiunea catehetică a Sfintei Liturghii*, ST (1949), 1-2, pp.17-33.
217. IDEM, *Funcţiunea eclesiologică sau comunitară a Liturghiei*, în BOR, (1946), 1-3, ,pp. 1-20.
218. IDEM, *Încercări de istorie a Liturghiei Liturghia creştină în primele trei veacuri*, Bucureşti, 1930.
219. IDEM, *Însemnări pentru o nouă ediţie a Liturghierului*, Bucureşti. 1947.
220. IDEM, *Liturghia credincioşilor privită istoric în structura si rânduiala ei*, (1943), BOR 1-3, pp. 33-85.
221. IDEM, *Liturghierul explicat*, Bucureşti, 1998.
222. IDEM, *Proscomidia privita istoric în structura şi rânduiala ei*, BOR, (1942) 7-8, pp. 320—360.
223. VLACHOS, HIEROTHEOS, *Secularismul, un cal troian în Biserică*, trad. rom. Tatiana Petrache, Ed. Egumeniţa, Galaţi, 2004.
224. XYDIS, STEPHEN G., *The Chancel Barrier, Solea and ambo of Hagia Sophia*, The Art Bulletin, vol. 19, no. 1, 1947.

225. WAGNER, G., *La commémoration des Saints dans la prière eucharistique*, Irénikon 45 (1972), pp.447-456.

226. WAGNER, J., *Le lieu de la célébration eucharistique*, în „Maison-Dieu" (1962) nr. 70, pp. 40-52.

227. WALTER, JULIAN AA., *The Origins of the Iconostasis*, Eastern Churches Review, vol. III, nr. 3, 1971.

228. WALTER,CHRISTOPHER, *Two notes on the Deisis"*, Revue d Etudes byzantines, t. XXVI, Paris, 1968, p. 329.

229. IDEM, *A new look at the byzantine sanctuary barrier*, Revue des Études Byzantines, tome 51, année 1993, Institut Français d'études byzantines, Paris, 1993.

230. WELLESZ, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, ed. II, Oxford, 1961.

231. WENGMANN, H. A. J. *Généalogie hypothetique de la priere eucharistique*, Questions liturgiques (1980), 61, pp. 236-270.

232. WERNER, E., *The Genesis of the Liturgical Sanctus*, în: J. A. WESTRUP (ed.), *Essays Presented to Egon Wellesz*, Oxford, 1966, pp. 19-32.

233. WINKLER, M., *Réflexions sur l'iconostase*, în rev. „Contacts", (1960), nr. 32, trim. 4, Paris.

ANEXE

Anexa 1[361]

Novela 137 a lui Iustinian: Despre alegerea îndatoririlor episcopilor [362]

„În numele Stăpânului Iisus Hristos Dumnezeul nostru împăratul cezar Flavius Iustinian învingătorul alumanilor, goților, francilor, germanilor, anților, alanilor, vandalilor, africanilor, norocos şi slăvit biruitor şi triumfător, august perpetuu lui Petru ilustrul magistru al dumnezeieştilor oficii.

Dacă ne sârguim să fie păzite sigure spre siguranța supuşilor legile civile, a căror autoritate ne-a încredințat în iubirea Sa de oameni Dumnezeu, cu cât mai mare sârguință trebuie să depunem pentru paza sfintelor canoane şi a legilor dumnezeieşti hotărâte pentru mântuirea sufletelor noastre? Căci aceia care păzesc sfintele canoane se

---

[361] Anexa 1 cuprinde textul Novelei 137 a Împăratului Justinian şi textul Anaforalei Sfântului Vasile cel Mare.

[362] Traducerea textului novelei este preluată din lucrarea lui Karl Christian Felmy: *De la Cina cea de Taină la Dumnezeiasca Liturghie a Bisericii Ortodoxe*, trad. rom. de Pr. Prof. Ioan Ică, Ed. Deisis, Sibiu, 2004, pp. 129-132.

învrednicesc de ajutorul Stăpânului Dumnezeu, iar cei care le încalcă se supun pe ei înşişi osândei. Dar unei osânde şi mai mari se supun preacuvioşii episcopi, cărora li s-a încredinţat cercetarea şi paza canoanelor, dacă o încălcare a lor rămâne nerăzbunată. Întrucât dumnezeieştile canoane nu se păzesc, am primit însă diverse semnalări împotriva unor clerici şi monahi precum şi a unor episcopi că nu trăiesc potrivit dumnezeieştilor canoane, şi că se găsesc alţii care nu cunosc nici chiar rugăciunea Sfintei Ofrande (Liturghii) sau a Sfântului Botez.

Gândindu-ne deci la judecata lui Dumnezeu, a poruncit să se purceadă în fiecare caz din cele raportate la cercetare şi îndreptare în chip omenesc. Căci dacă legile generale nu îngăduie ca greşelile laicilor să rămână fără cercetare şi răzbunare, cum vom suporta să trecem cu vederea cel stabilite canonic petru mântuirea tuturor oamenilor? Am găsit însă că mulţi au căzut în greşeli pentru că nu s-au făcut potrivit celor hotărâte de Sfinţii Apostoli şi Părinţi sinoadele preacuvioşilor episcopi. Căci dacă s-ar fi păzit acest lucru, atunci fiecare de teamă să nu fie mustrat în sinod s-ar fi sârguit să înveţe dumnezeieştile slujbe şi să vieţuiască cuminte, ca să

nu fie supus osândei dumnezeieştilor canoane. Iar un pretext pentru unele greşeli s-a făcut nu mai puţin şi faptul că episcopi, preoţi, diaconi şi ceilalţi clerici sunt hirotoniţi fără cercetare şi fără mărturie despre dreapta credinţă şi decenţa vieţii. (...).

Urmând deci celor definite de dumnezeieştile canoane, facem legea de faţă prin care stabilim ca ori de câte ori va fi nevoie să fie hirotonit un episcop, să se adune clericii şi primarii oraşului unde urmează a fi hirotonit episcop şi, punând înainte Sfintele Evanghelii, să facă voturi pe trei persoane şi fiecare din ei să jure pe Cuvintele dumnezeieşti şi să dea în scris că-i aleg pe acei trei nu din pricina vreunui dar, a unei făgăduinţe, prietenii, favoruri sau a unei alte afecţiuni, ci ştiindu-i că au credinţă corectă şi ortodoxă şi viaţă decentă şi sunt peste 30 de ani, şi că ştiu că nimeni din ei nu a avut şi nu are nici soţie, nici copii ori concubină sau fii naturali, şi chiar dacă mai înainte vreunul din ei a avut soţie, aceasta a fost una singură, n-a fost văduvă, nici despărţită de bărbat, nici oprită de sfintele canoane şi legi, precum şi că nu ştiu ca vreunul din cei aleşi a avut vreo funcţie civilă sau statală, afară numai dacă acest oficial civil sau statal a petrecut ca monah o viaţă

ireproşabilă într-o mănăstire nu mai puţin de 15 ani; adică păzindu-se această procedură de mai sus şi pentru aceste persoane în voturile care se fac pentru ele, din aceste trei persoane votate astfel să fie hirotonit cel mai bun la alegerea şi judecata celui care-l hirotoneşte. Dar să se ceară mai întâi cel care hirotoneşte să ceară mai întâi celui care urmează să fie hirotonit un libel cu semnătură conţinând cele privitoare la dreapta lui credinţă, şi să recite şi dumnezeiasca Ofrandă care se face în vederea dumnezeiştii Cuminecări, rugăciunea de la Sfântul Botez şi celelalte rugăciuni. (...).

Pe lângă acestea poruncim ca toţi episcopii şi preoţii să facă dumnezeiasca Ofrandă şi rugăciunea de la Sfântul Botez nu în tăcere, ci cu glas auzit de preacredinciosul popor, pentru ca şi de aici sufletele celor care le ascultă să se scoale spre o mai mare străpungere (a inimii) şi spre lauda Stăpânului Dumnezeu. Căci aşa învaţă dumnezeiescul Apostol (Pavel) în prima sa epistolă către corinteni: „Căci dacă vei binecuvânta cu duhul, cum va răspunde omul simplu „Amin" la mulţumirea ta, de vreme ce el nu ştie ce zici? Căci tu într-adevăr mulţumeşti

bine, dar celălalt nu se zideşte (I Cor. 14, 16), iar romanilor le spune aşa: „Cu inima se crede spre dreptate, iar cu gura se mărturiseşte spre mântuire" (Rm 10; 10). De aceea, aşadar, se cuvine ca rugăciunea de la Sfânta Ofrandă şi celelalte rugăciuni să fie oferite cu glas tare de preacuvioşii episcopi şi preoţi Domnului nostru Iisus Hristos Dumnezeul nostru împreună cu Tatăl şi cu Duhul Sfânt. Bine ştiind preacuvioşii preoţi că dacă trec cu vederea ceva din acestea vor avea de dat răspuns şi la înfricoşătoarea judecată a Marelui Dumnezeu şi Mântuitorului nostru Iisus Hristos, dar nici noi cunoscând acestea nu vom avea linişte, nici nu le vom lăsa nerăzbunate (...)".

Anaforaua Sfântului Vasile cel Mare

„Cel ce eşti, Stăpâne, Doamne, Dumnezeule, Părinte Atotţiitorule, Cel închinat, vrednic cu adevărat şi drept şi cuvenit lucru este, pentru marea cuviinţă a sfinţeniei Tale, pe Tine a Te lăuda, Ţie a-Ţi cânta, pe Tine a Te binecuvânta, Ţie a ne închina, Ţie a-Ţi mulţumi, pe Tine a Te slăvi, Cel ce singur eşti Dumnezeu cu adevărat, şi Ţie a-Ţi aduce această slujbă duhovnicească a noastră, cu inimă înfrântă şi

cu suflet smerit; că Tu eşti Cel ce ne-ai dăruit nouă cunoaşterea adevărului Tău. Şi, cine este în stare să grăiască puterile Tale, să facă auzite toate laudele Tale sau să spună toate minunile Tale, în toată vremea? Stăpâne al tuturor, Doamne al cerului şi al pământului şi a toată făptura cea văzută şi nevăzută, Cel ce şezi pe scaunul slavei şi priveşti adâncurile, Cel ce eşti fără de început, nevăzut, neajuns, necuprins, neschimbat, Tatăl Domnului nostru Iisus Hristos, al marelui Dumnezeu şi Mântuitorului nostru, nădejdea noastră, Care este chipul bunătăţii Tale, pecete asemenea chipului, Care întru Sine Te arată pe Tine, Tată, Cuvânt viu, Dumnezeu adevărat, Înţelepciune mai înainte de veci, viaţă, sfinţire, putere. Lumina cea adevărată, prin Care S-a arătat Sfântul Duh, Duhul adevărului, darul înfierii, arvuna moştenirii celei ce va să fie, începutul bunătăţilor celor veşnice, puterea cea făcătoare de viaţă, izvorul sfinţeniei, de Care toată făptura cea cuvântătoare şi înţelegătoare, întărită fiind, Ţie slujeşte şi Ţie pururea Îţi înalţă cântare de slăvire, că toate împreună slujesc Ţie. Că pe Tine Te laudă Îngerii, Arhanghelii, Scaunele, Domniile, Începătoriile, Stăpâniile, Puterile şi Heruvimii cei cu

ochi mulţi; Ţie Îţi stau împrejur Serafimii cei cu şase aripi, care, cu două îşi acoperă feţele, cu două picioarele, iar cu două zburând, strigă unul către altul, cu neîncetate graiuri, cu laude fără tăcere, cântarea de biruinţă, cântând strigând, glas înălţând şi grăind. Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul Savaot! Plin este cerul şi pământul de mărirea Ta. Osana întru cei de sus. Binecuvântat este Cel ce vine întru numele Domnului. Osana întru cei de sus!

Cu aceste fericite Puteri, Stăpâne, Iubitorule de oameni, şi noi, păcătoşii, strigăm şi grăim: Sfânt eşti cu adevărat şi Preasfânt şi nu este măsură măreţiei sfinţeniei Tale şi drept eşti întru toate lucrurile Tale; căci, cu dreptate şi cu chibzuire adevărată, ne-ai adus toate; că, zidind pe om, luând ţărână din pământ, şi, cu chipul Tău, Dumnezeule, cinstindu-l, l-ai pus în raiul desfătării, făgăduindu-i, întru paza poruncilor Tale, viaţă fără de moarte şi moştenirea veşnicelor bunătăţi. Dar, neascultându-Te pe Tine, Adevăratul Dumnezeu, Care l-ai făcut pe dânsul, şi amăgirii şarpelui supunându-se şi, dat fiind morţii, pentru păcatele sale, l-ai izgonit pe dânsul, cu judecata Ta cea dreaptă, Dumnezeule, din rai în lumea aceasta, şi

l-ai întors în pământul din care a fost luat, rânduindu-i lui mântuirea cea din a doua naştere, cea prin Însuşi Hristosul Tău. Că nu Te-ai întors până la sfârşit de la zidirea Ta, pe care ai făcut-o, Bunule, şi nici n-ai uitat lucrul mâinilor Tale, ci, în multe chipuri, l-ai cercetat întru îndurările milei Tale: prooroci ai trimis, minuni ai făcut prin sfinţii Tăi, care au bineplăcut Ţie, din fiecare neam; grăitu-ne-ai nouă pirn gura proorocilor, slujitorii Tăi, mai înainte vestindu-ne mântuirea ce avea să fie; Lege ne-ai dat spre ajutor; îngeri ai pus păzitori. Iar când a venit plinirea vremii, ne-ai grăit nouă prin Însuşi Fiul Tău, prin Care şi veacurile le-ai făcut. Care, fiind strălucirea slavei Tale şi chipul ipostasului Tău, şi purtând toate cu cuvântul puterii Sale, nu răpire a socotit a fi asemenea Ţie, lui Dumnezeu – Tatăl, ci Dumnezeu fiind, mai înainte de veci, pe pământ S-a arătat şi cu oamenii a vieţuit; şi, din Sfânta Fecioară întrupându-Se, S-a smerit pe Sine, chip de rob luând, făcându-Se pe Sine asemenea cu chipul smeritului nostru trup, ca să ne facă pe noi asemenea chipului slavei Sale. Că, de vreme ce prin om a intrat păcatul în lume şi prin păcat moartea, a binevoit Unul-Născut Fiul Tău, Cel ce este în sânurile Tale,

Dumnezeule şi Tată, să se nască din femeie, din Sfânta Născătoare de Dumnezeu şi pururea Fecioara Maria, făcându-Se sub Lege, ca să osândească păcatul în trupul Său, pentru ca cei morţi întru Adam să învieze întru Însuşi Hristosul Tău. Şi, vieţuind El în lumea aceasta, dându-ne porunci de mântuire, scoţându-ne pe noi din rătăcirea idolilor, ne-a adus la cunoaşterea Ta, a Adevăratului Dumnezeu şi Tată, agonisindu-ne pe noi Sieşi popor ales, preoţie împărătească, neam sfânt. Şi, curăţindu-ne prin apă şi sfinţindu-ne cu Sfântul Duh, S-a dat pe Sine schimb morţii, întru care eram ţinuţi, fiind vânduţi sub păcat. Şi, pogorându-Se, prin Cruce în iad, ca să plinească toate ale Sale, a nimicit durerile morţii. Şi, înviind a treia zi şi cale făcând oricărui trup la învierea cea din morţi, că nu era cu putinţă a fi ţinut sub stricăciune Începătorul vieţii, făcutu-S-a începătură celor adormiţi, Întâi-Născut din morţi, ca să fie Însuşi Începătorul tuturor în toate. Şi, suindu-Se la ceruri, a şezut de-a dreapta slavei Tale, întru înălţime. Care iarăşi va să vină ca să răsplătească fiecăruia după faptele sale. Şi ne-a lăsat nouă aduceri aminte de patima Sa cea mântuitoare, Acestea pe care le-am pus înainte, după poruncile Lui. Că,

vrând să meargă la cea de voie şi pururea pomenită şi de viaţă făcătoare moarte a Sa, în noaptea în care S-a dat pe Sine însuşi pentru viaţa lumii, luând pâine în sfintele şi preacuratele Sale mâini, arătând-o Ţie, lui Dumnezeu-Tatăl, mulţumind, binecuvântând, sfinţind şi frângând....

.... a dat Sfinţilor Săi ucenici şi Apostoli, zicând: Luaţi mâncaţi, acesta este Trupul meu, Care se frânge pentru voi spre iertarea păcatelor.

Asemenea şi paharul, din roada viţei luând, amestecând, mulţumind, binecuvântând şi sfinţind...

.... a dat Sfinţilor Săi Ucenici şi Apostoli, zicând: Beţi dintru acesta toţi, acesta este Sângele Meu al Legii celei noi, Care, pentru voi şi pentru mulţi, se varsă spre iertarea păcatelor. Aceasta să faceţi întru pomenirea Mea, că, ori de câte ori veţi mânca pâinea aceasta şi veţi bea paharul acesta, moartea Mea veţi vesti, învierea Mea veţi mărturisi. Deci, pomenind şi noi, Stăpâne, patimile Lui cele mântuitoare, Crucea cea făcătoare de viaţă, îngroparea cea de trei zile, învierea cea din morţi, înălţarea la ceruri, şederea de-a dreapta Ta, a lui Dumnezeu-Tatăl, şi slăvita şi înfricoşătoarea Lui a

doua venire, ale Tale dintru ale Tale, Ţie Ţi-aducem de toate şi pentru toate.

Pentru aceasta, Stăpâne Preasfinte, şi noi, păcătoşii şi nevrednicii robii Tăi, care ne-am învrednicit a sluji sfântului Tău jertfelnic, nu pentru dreptăţile noastre, că n-am făcut ceva bun pe pământ, ci pentru mila Ta şi îndurările Tale, pe care le-ai vărsat cu prisosinţă peste noi, îndrăznind, ne apropiem de sfântul Tău jertfelnic şi, punând înainte cele ce închipuiesc Sfântul Trup şi Sfântul Sânge al Hristosului Tău, Ţie ne rugăm şi de la Tine cerem, Sfinte al sfinţilor, cu bunăvoinţa bunătăţii Tale, să vină Duhul Tău cel Sfânt peste noi şi peste Darurile acestea ce sunt puse înainte şi să le binecuvinteze pe dânsele şi să le sfinţească şi să le arate:

Pâinea aceasta, adică, însuşi Cinstitul Trup al Domnului şi Dumnezeului şi Mântuitorului nostru Iisus Hristos. Iar ceea ce este în potirul acesta, însuşi Cinstitul Sânge al Domnului şi Dumnezeului şi Mântuitorului nostru Iisus Hristos, Care s-a vărsat pentru viaţa lumii, prefăcându-le cu Duhul Tău cel Sfânt.

Iar pe noi pe toţi, care ne împărtăşim dintr-o pâine şi dintr-un potir, să ne uneşti unul cu altul prin împărtăşirea Aceluiaşi Sfânt Duh şi pe nici unul dintre ni să nu ne faci a ne împărtăşi cu Sfântul Trup şi Sânge al Hristosului Tău spre judecată sau osândă, ci să aflăm milă şi har împreună cu toţi sfinţii, care din veac au bine-plăcut Ţie: cu strămoşii, părinţii, patriarhii, proorocii, apostolii, propovăduitorii, evangheliştii, mucenicii, mărturisitorii, dascălii şi cu tot sufletul cel drept ce s-a săvârşit întru credinţă; Mai ales cu Preasfânta, curata, preabincuvântata, mărita stăpâna noastră, de Dumnezeu Născătoarea şi pururea Fecioara Maria. Cu Sfântul Ioan Proorocul, Înaintemergătorul şi Botezătorul; cu sfinţii, măriţii şi întru tot lăudaţii Apostoli; cu sfântul (N) a cărui pomenire o săvârşim, şi cu toţi sfinţii; pentru ale căror rugăciuni, cercetează-ne pe noi, Dumnezeule, şi pomeneşte pe toţi cei mai înainte adormiţi întru nădejdea învierii şi a vieţii celei de veci. Pentru mântuirea şi iertarea păcatelor robilor lui Dumnezeu (N). Pentru iertarea păcatelor şi odihna sufletelor robilor lui Dumnezeu (N), în loc luminat, de unde a fugit toată durerea, întristarea şi suspinarea; odihneşte-i, Dumnezeul nostru, şi-i sălăşluieşte pe dânşii unde străluceşte lumina feţei Tale.

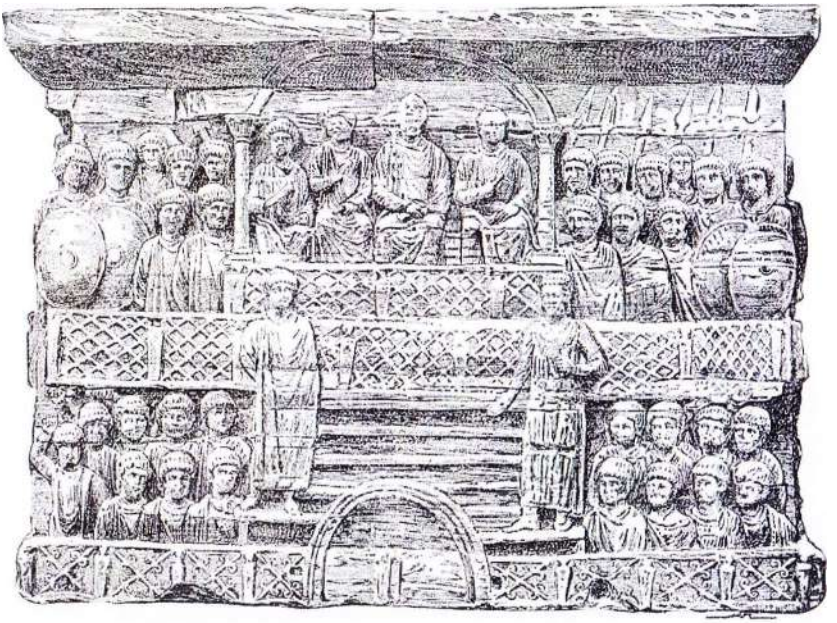
Încă ne rugăm Ţie, pomeneşte, Doamne, sfânta Ta sobornicească şi apostolească Biserică, cea de la o margine până la cealaltă a lumii, pe care ai câştigat-o cu Scump Sângele Hristosului Tău, şi o împacă pe dânsa, şi sfânt locaşul acesta întăreşte-l, până la sfârşitul veacului. Pomeneşte, Doamne, pe cei ce Ţi-au adus Ţie aceste Daruri şi de la care şi prin care şi pentru care au fost aduse acestea. Pomeneşte, Doamne, pe cei care aduc roade şi fac bine în sfintele Tale biserici şi îşi aduc aminte de cei săraci. Răsplăteşte-le lor cele cereşti în locul celor pământeşti, cele veşnice în locul celor vremelnice; cele nestricăcioase în locul celor stricăcioase. Adu-Ţi aminte, Doamne, de cei din pustie şi din munţi şi din peşteri şi din crăpăturile pământului. Adu-Ţi aminte, Doamne, de cei ce, în feciorie, în evlavie, în înfrânare şi în viaţă cinstită vieţuiesc. Pomeneşte, Doamne, pe cârmuitorii, pe care i-ai rânduit să stăpânească pe pământ; încununează-i pe dânşii cu arma adevărului, cu arma bunăvoinţei; veghează asupra capului lor în ziua de război, întăreşte braţul lor, înalţă dreapta lor, întăreşte stăpânirea lor, supunându-le lor toate neamurile străine, care voiesc războaie; dăruieşte lor adâncă şi statornică pace; pune în inimile lor gânduri bune pentru Biserica Ta

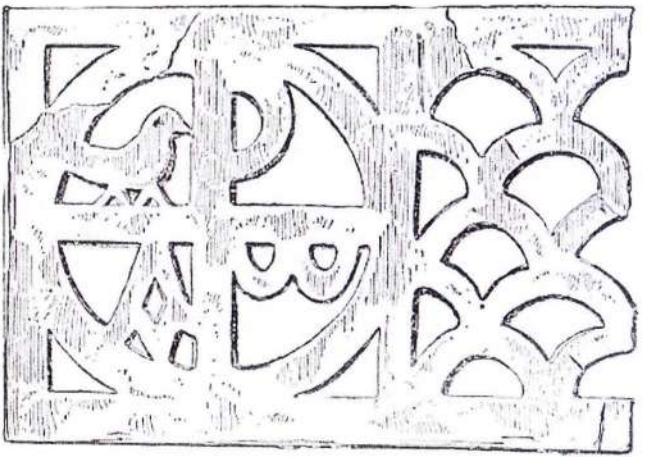
şi pentru tot poporul Tău, ca, în liniştea lor, viaţă paşnică şi netulburată să vieţuim, în toată cucernicia şi curăţia. Pomeneşte, Doamne, toată cârmuirea şi pe fraţii noştri cei din dregătorii şi toată oastea; pe cei buni, în bunătate îi păzeşte, pe cei răi, buni îi fă, cu bunătatea Ta. Pomeneşte, Doamne, poporul care stă înainte şi pe cei care, pentru binecuvântate pricini, nu s-au întâmplat aici şi-i miluieşte pe dânşii şi pe noi, după mulţimea milei Tale. Cămările lor le umple de tot binele, căsniciile lor în pace şi în unire le păzeşte; pe prunci îi creşte, tinereţile le călăuzeşte, bătrâneţile le întăreşte, pe cei slabi de suflet îi îmbărbătează, pe cei risipiţi îi adună, pe cei rătăciţi îi întoarce şi-i uneşte cu sfânta Ta sobornicească şi apostolească Biserică. Pe cei bântuiţi de duhuri necurate îi slobozeşte; cu cei ce călătoresc pe ape, pe uscat şi prin aer, împreună călătoreşte, văduvelor le ajută, pe orfani îi apără, pe cei robiţi îi izbăveşte, pe cei bolnavi îi tămăduieşte. Adu-Ţi aminte, Doamne, şi de cei ce sunt în judecăţi, în închisori, în prigoniri, în amară robie şi în orice fel de necaz, nevoie şi strâmtorare. Adu-Ţi aminte, Dumnezeule, şi de toţi cei ce ne iubesc şi de cei ce ne urăsc pe noi, şi de cei ce ne-au cerut nouă, nevrednicilor, să ne rugăm pentru dânşii. Adu-Ţi aminte, Doamne, Dumnezeul

nostru, şi de tot poporul Tău şi peste toţi revarsă mila Ta cea bogată, împlinind tuturor cererile cele spre mântuire. Şi pe cei, pe care nu i-am pomenint, din neştiinţă sau uitare, sau pentru mulţimea numelor, Tu însuţi îi pomeneşte, Dumnezeule, Cel ce ştii vârsta şi numirea fiecăruia, Cel ce ştii pe fiecare din pântecele maicii lui. Că tu eşti, Doamne, ajutătorul celor fără de ajutor, nădejdea celor fără de nădejde, izbăvitorul celor înviforaţi, limanul celor ce călătoresc pe ape, doctorul celor bolnavi. Însuţi, tuturor toate le fii, Cel ce ştii pe fiecare şi cererea lui, casa şi trebuinţa lui. Apără, Doamne, oraşul şi ţara aceasta şi toate oraşele şi satele, de foamete, de ciumă, de cutremur, de potop, de foc, de sabie, de venirea asupra noastră a altor neamuri şi de războiul cel dintre noi.

Întâi pomeneşte, Doamne, pe Prea Fericitul Părintele nostru (N), Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române [pe (Înalt-) Prea Sfinţitul (Arhi-) Episcopul (şi Mitropolitul) nostru (N)], pe care-l dăruieşte sfintelor Tale biserici în pace, întreg, cinstit, sănătos, îndelungat în zile, drept învăţând cuvântul adevărului Tău. Pomeneşte, Doamne, pe toţi episcopii ortodocşi, care drept învaţă cuvântul

adevărul adevărului Tău. Pomeneşte, Doamne, după mulţimea îndurărilor Tale, şi a mea nevrednicie. Iartă-mi toată greşala cea de voie şi cea fără de voie, şi să nu opreşti, pentru păcatele mele, harul Sfântului Tău Duh, de la Darurile ce sunt puse înainte. Pomeneşte, Doamne, preoţimea cea întru Hristos diaconime şi tot cinul preoţesc şi să nu laşi ruşinat pe nici unul dintre noi, cei ce stăm în jurul sfântului Tău jertfelnic; cercetează-ne cu bunătatea Ta, Doamne; arată-Te nouă cu bogatele Tale îndurări; vremuri bine întocmite şi de folos ne dăruieşte; pământului ploi line spre rodire trimite-i; binecuvintează cununa anului bunătăţii Tale. Fă să înceteze dezbinarea Bisericilor; potoleşte întărâtările păgânilor; răzvrătirile eresurilor strică-le degrab, cu puterea Sfântului Tău Duh. Pe noi pe toţi ne primeşte în împărăţia Ta, fii ai luminii şi fii ai zilei arătându-ne; pacea Ta şi dragostea Ta dăruieşte-ne-o nouă, Doamne, Dumnezeul nostru, că Tu toate ni le-ai dat nouă. Şi ne dă nouă, cu o gură şi o inimă, a slăvi şi a cânta preacinstitul şi de mare-cuviinţă numele Tău, al Tatălui şi al Fiului şi al Sfântului Duh, acum şi pururea şi în vecii vecilor.

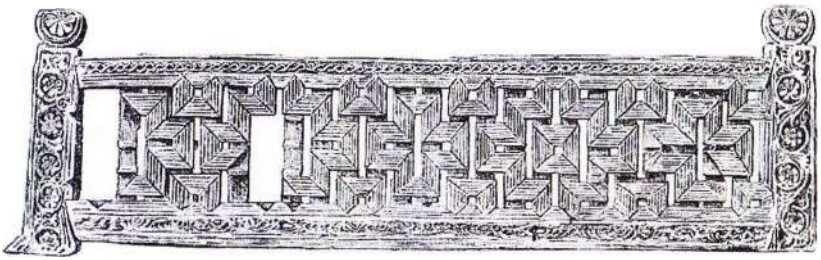


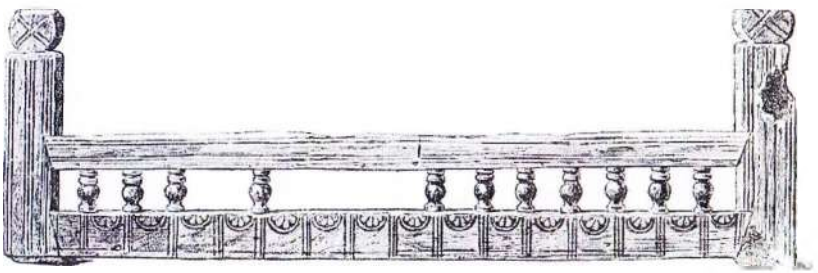


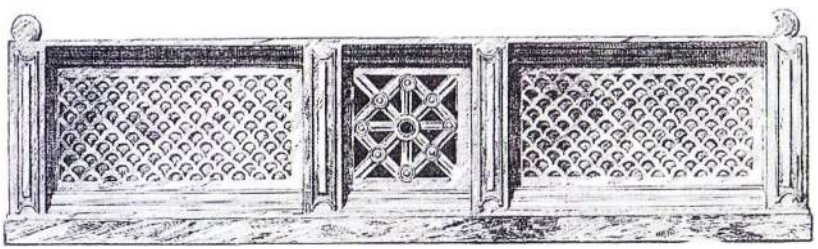
Anexa 2

În partea de sus: canceli reprezentați pe un bazorelief de pe arcul de triumf al lui Constantin cel Mare

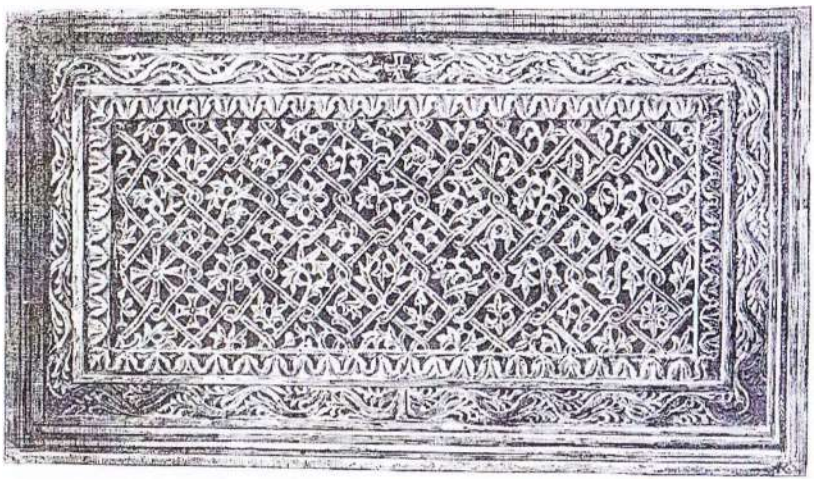
În partea inferioară a paginii: Cancel din biderica Sfintei Salsa, Tipasa, Africa, sec. IV.



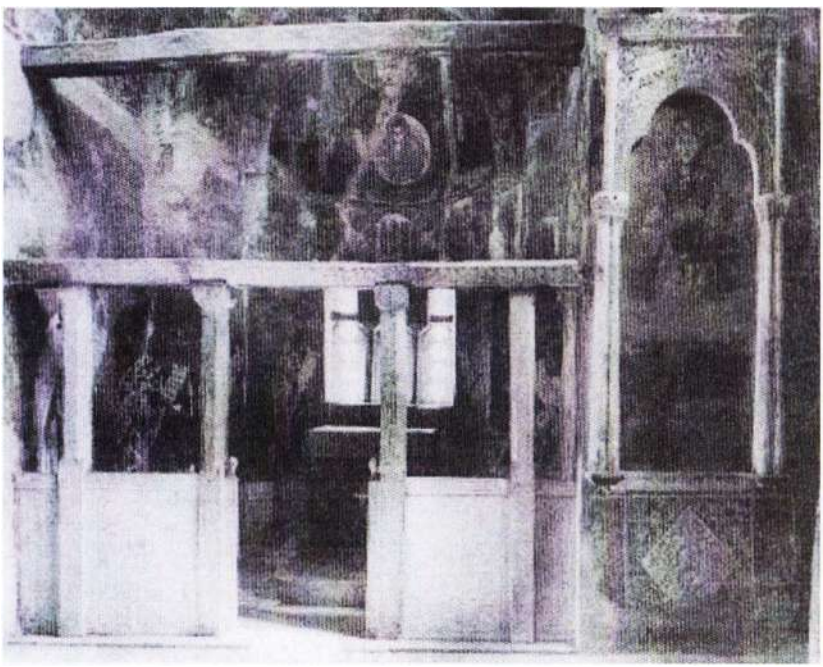




Anexa 3
Primele două imagini reprezintă canceli din lemn datând aproximativ din secolele IV-V.
Al treilea este un cancel din marmură de la bazilica Sfântul Laurențiu, Roma, secolele V-VI.

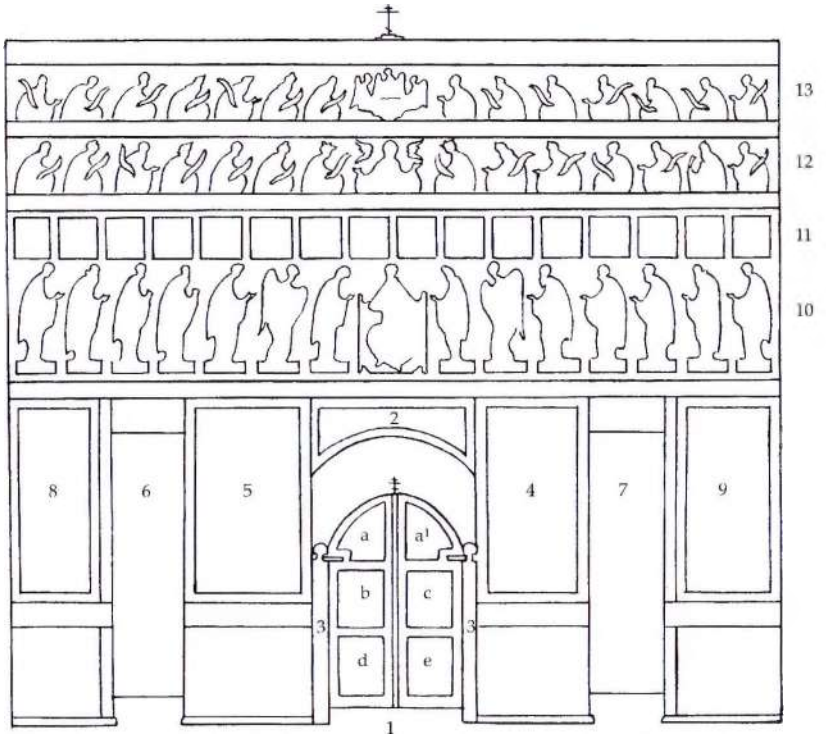


Anexa 4
Placă dintr-un cancel de la biserica San Vitale, Ravena,
(c.f.F. Cabrol, Cancel, DACL, 2/2, 1925, col. 1827).



Anexa 5
Templon din marmură, datând din secolul al XII-lea.
Biserica Sfântul Pantelimon din Nerezi.
Pe stâlpul din dreapta se află o icoană a Sfântului Pantelimon.

Anexa 6
Icoană reprezentând Novgorodieni în rugăciune, executată în anul 1467. Registrul superior al icoanei este un registru Deisis reprezentat în picioare.

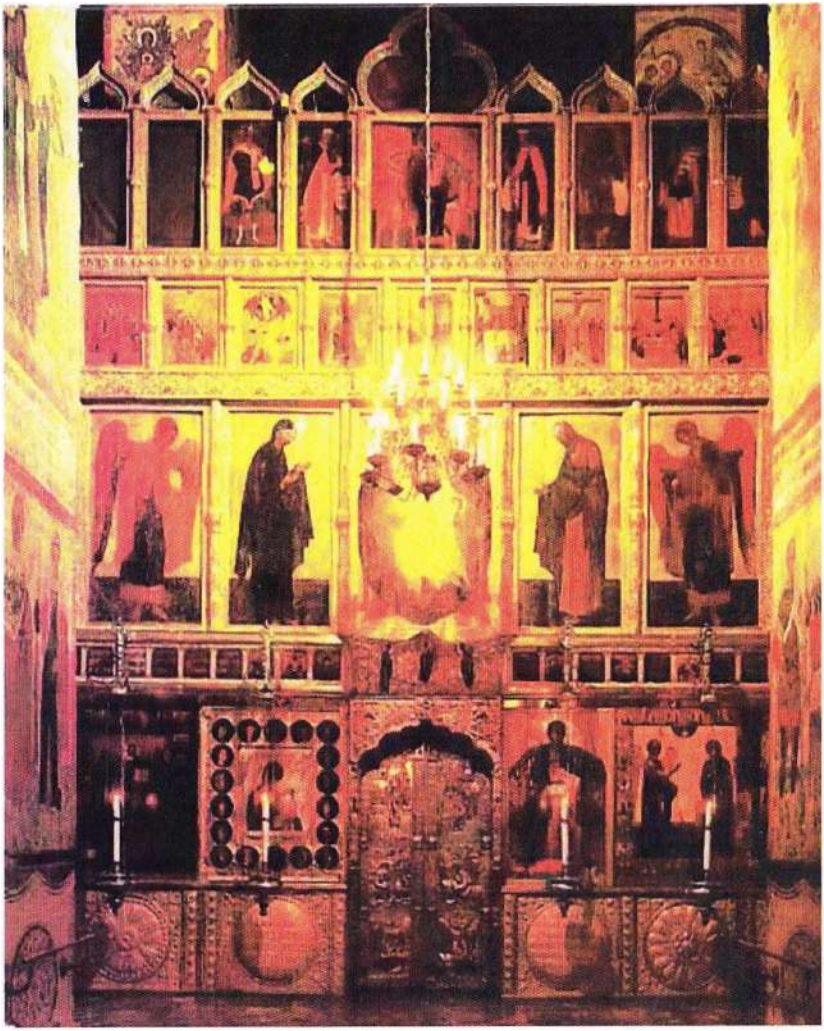


Anexa 7

Schema unui iconostas clasic.

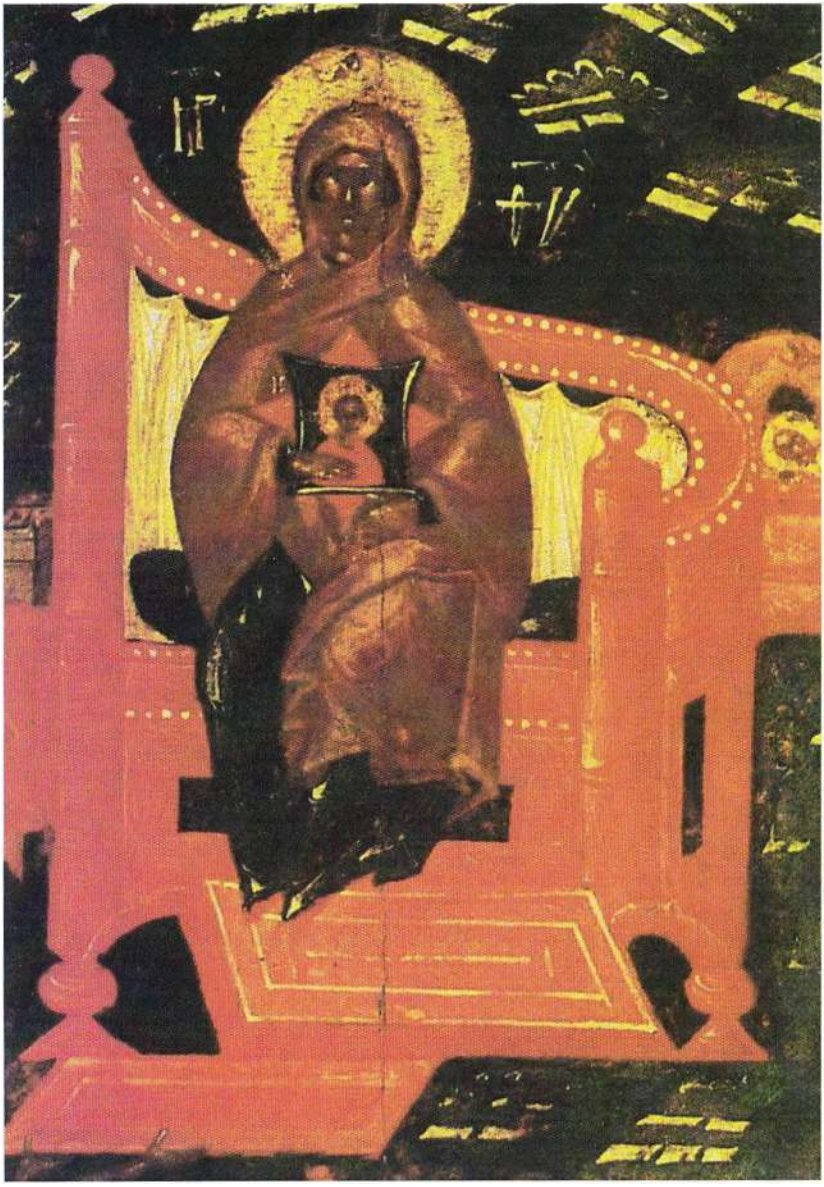
1. Uşile împărăteşti; a şi a1 – Buna Vestire; ceva mai jos se află Sfinţii Evanghelişti; 2. Cina cea de Taină; 3. Coloanele cu icoanele Părinţilor autori de Liturghii; 4. Icoana lui Hristos sau a Sfântului căruia îi este consacrată biserica; 5. Icoana Născătoarei de Dumnezeu; 6 şi 7. Uşile diaconeşti cu reprezentări ale îngerilor sau ale sfinţilor diaconi; 8. şi 9. Alte icoane; 10. Registrul Deisis; 11. Icoane praznicare; 12. Registrul profeţilor; 13. Registrul patriarhilor.

Anexa 8
Chip de înger, pictat de Teofan Grecul la biserica Spas Preobrajenie din Novgorod.



Anexa 9
Iconostasul catedralei Bunei Vestiri din Kremlinul Moscovei,
pictat în 1405 de către Teofan Grecul,
Prohor de Gorodeț și Andrei Rubliov.
Vedere generală.

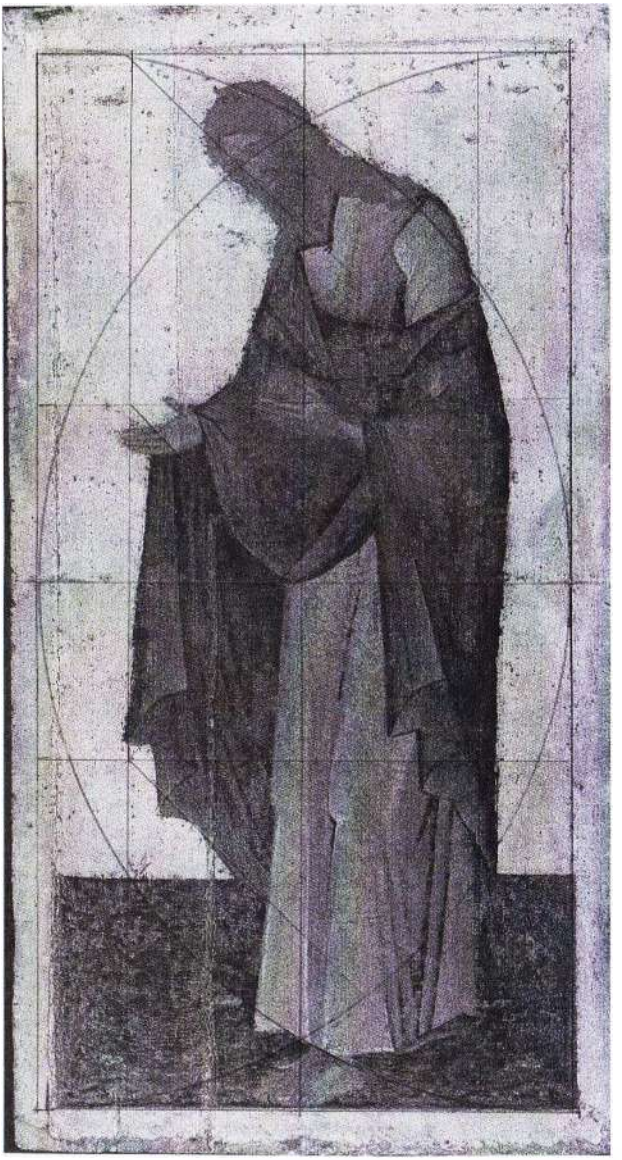
Anexa 10
Icoana Dreptului Judecător din registrul Deisis al iconostasului catedralei Bunei Vestiri, Moscova.



Anexa 11
Detaliu dintr-o icoană a Soborului Maicii Domnului,
secolul al XIV-lea.

Anexa 12
Icoana Maicii Domnului din registrul Deisis al iconostasului catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

Anexa 13
Icoana Sfântului Ioan Botezătorul din registrul Deisis, iconostasul catedralei Bunei Vestiri, Moscova.



Anexa 14
Structura compoziţională a icoanei Sfântului Ioan Botezătorul din registrul Deisis al iconostasului catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

Anexa 15
Icoana Arhanghelului Mihail, din registrul Deisis al iconostasului catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

Anexa 16
Icoana Arhanghelului Gavriil, din registrul Deisis al iconostasului catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

Anexa 17
Icoana Sfântului Apostol Petru din registrul Deisis al iconostasului catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

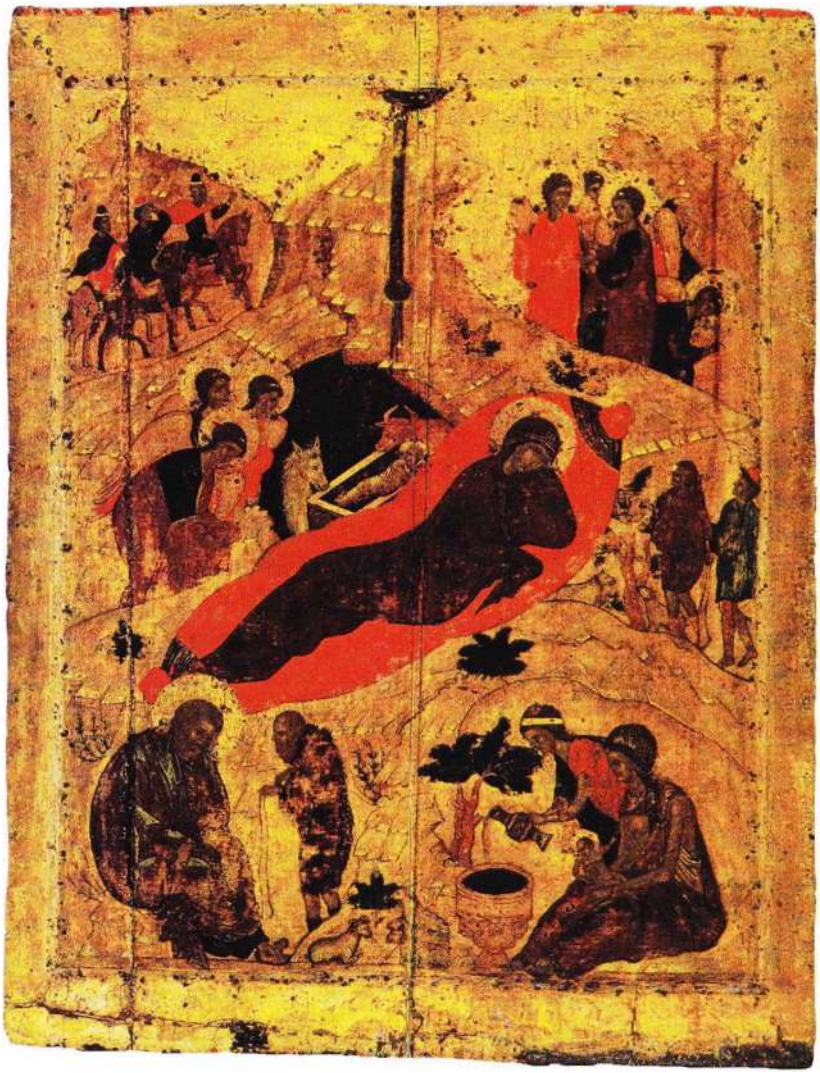
Anexa 18
Icoana Sfântului Apostol Pavel din registrul Deisis, al iconostasului catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

Anexa 19

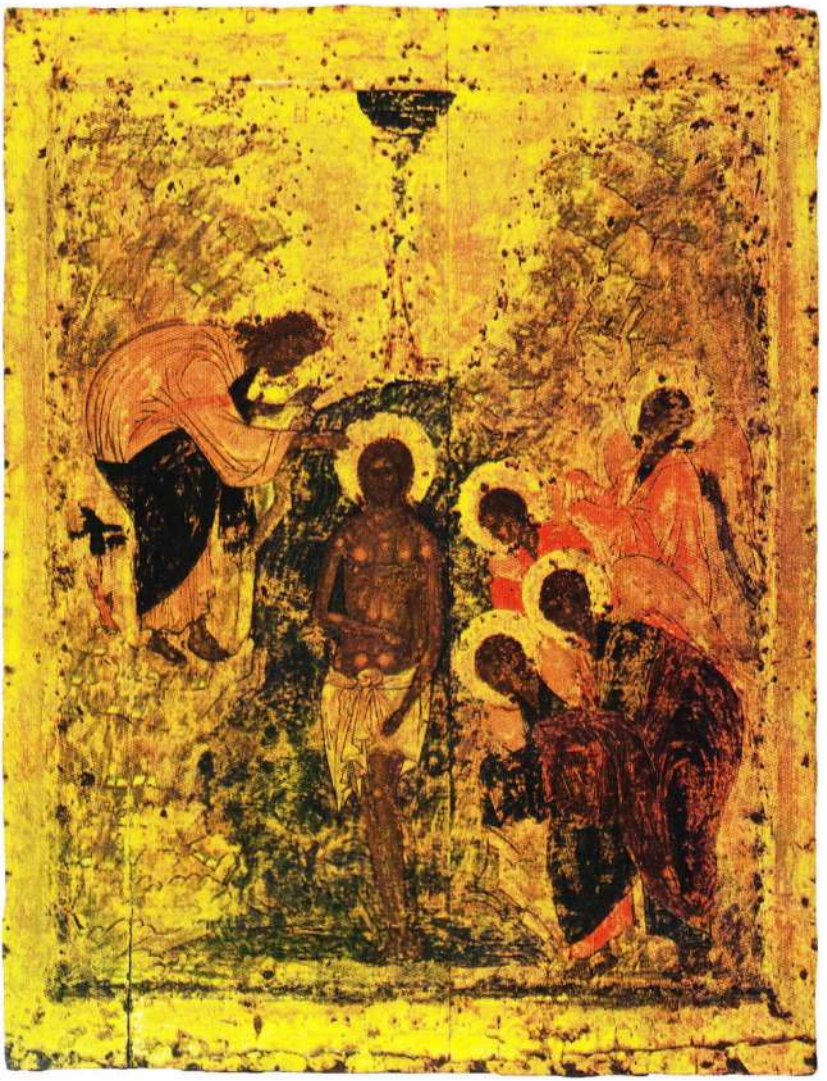
Icoana Sfântului Vasile cel Mare din registrul Deisis al iconostasului catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

Anexa 20

Icoana Sfântului Ioan Gură de Aur din registrul Deisis al iconostasului catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

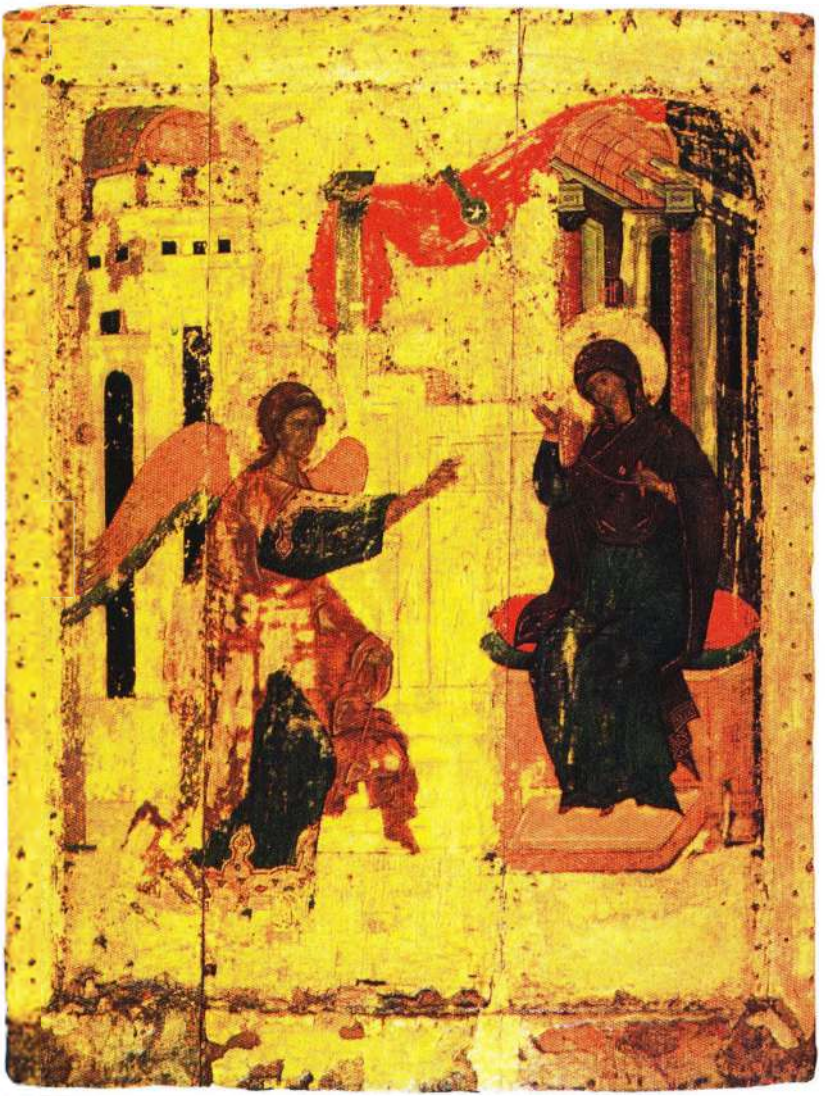


Anexa 21
Icoana Naşterii Domnului, pictată de Andrei Rubliov pentru iconostasul catedralei Bunei Vestiri, Moscova.



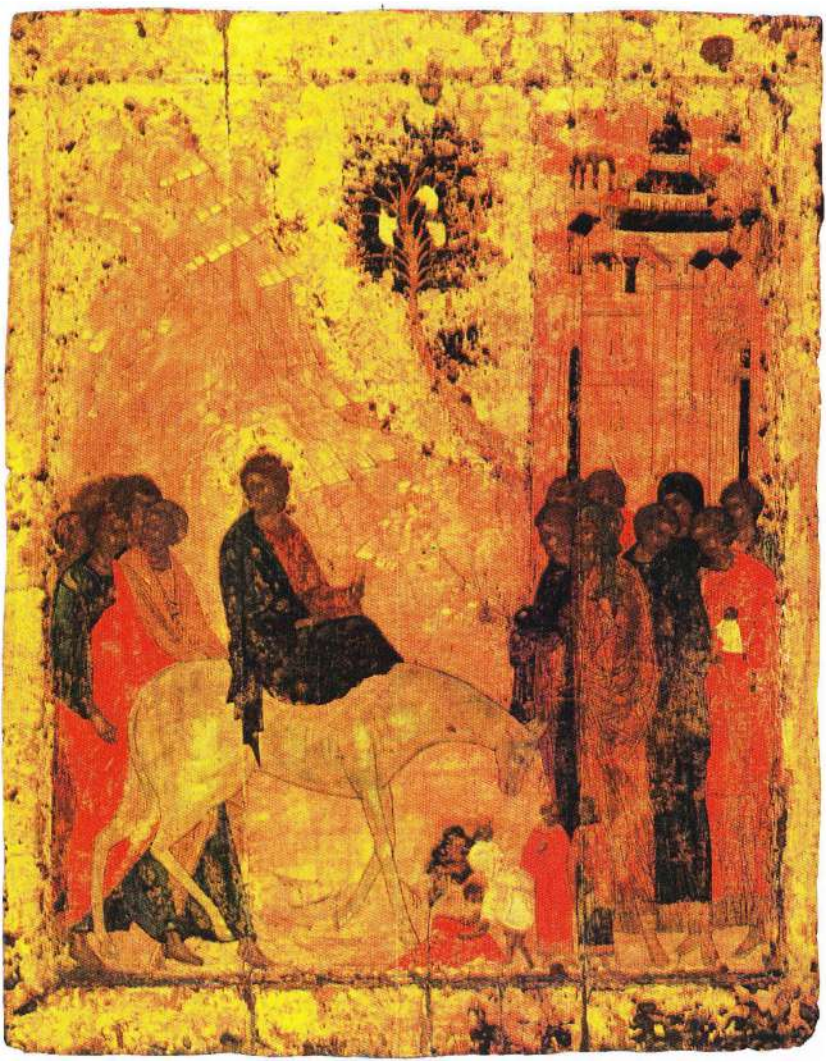
Anexa 22
Icoana Botezului Domnului, pictată de Andrei Rubliov pentru iconostasul catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

Anexa 23
Icoana Întâmpinării Domnului, pictată de Andrei Rubliov pentru iconostasul catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

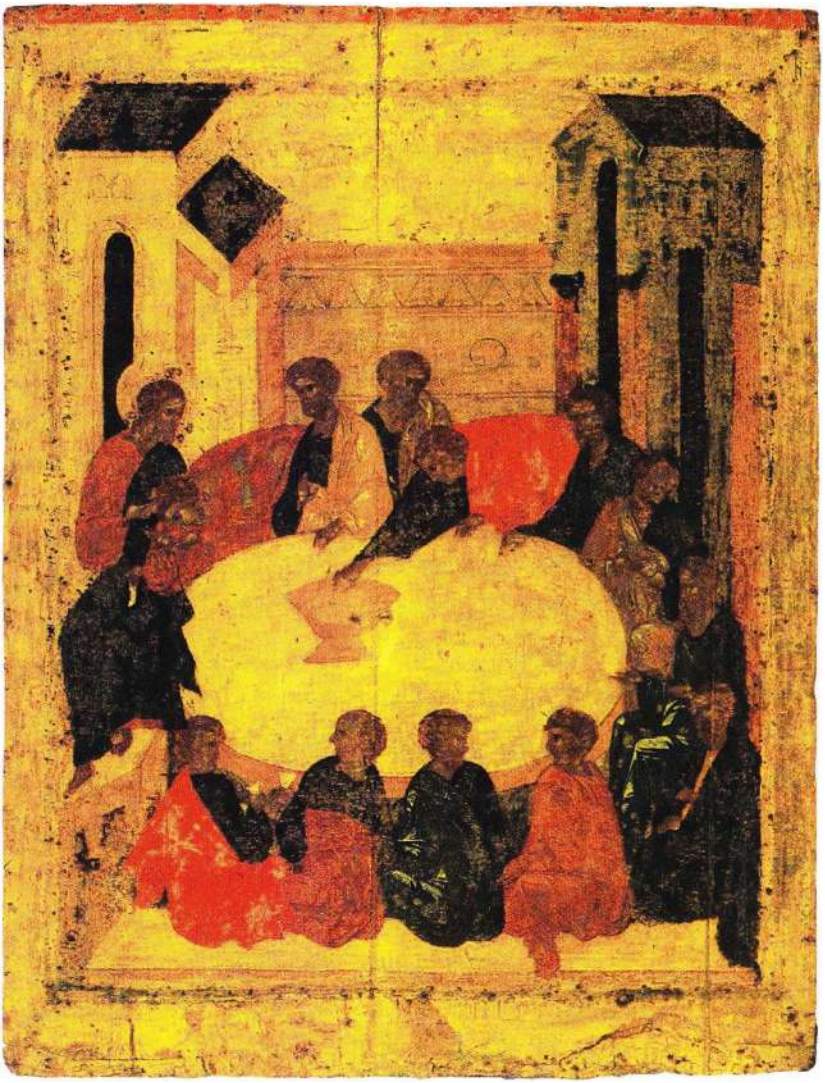


Anexa 24
Icoana Bunei Vestiri, pictată de Andrei Rubliov pentru iconostasul catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

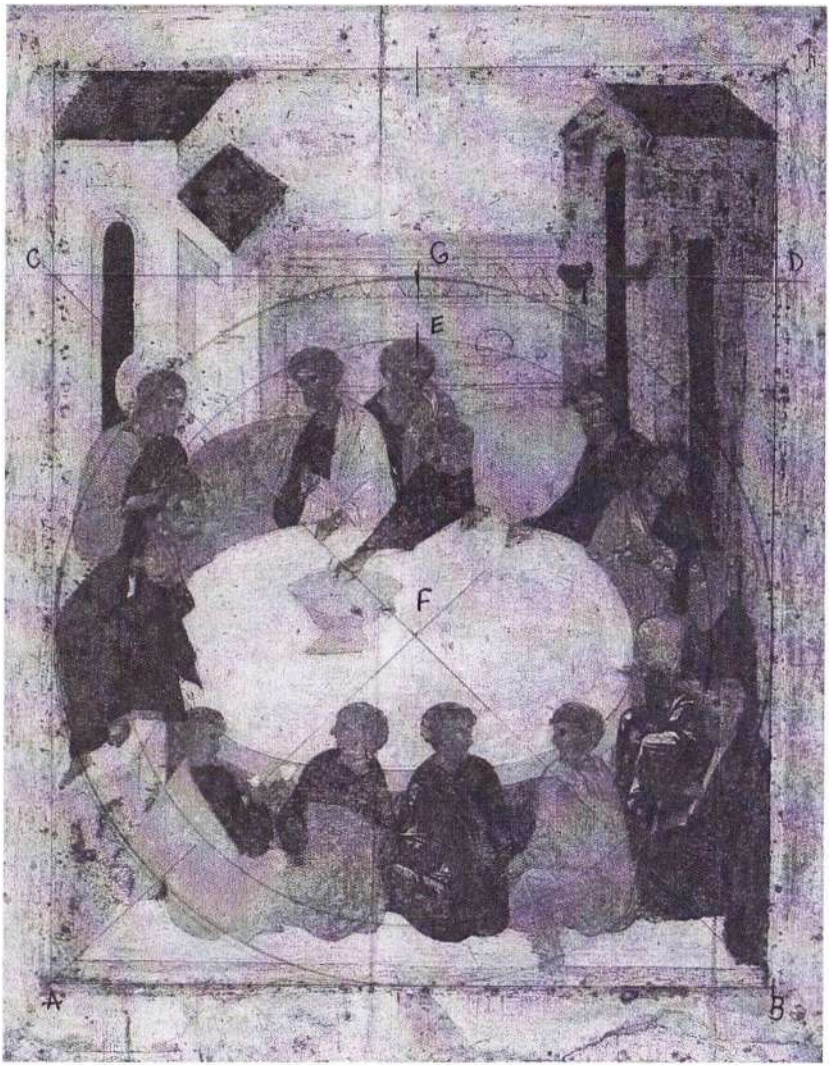
Anexa 25
Icoana Învierii lui Lazăr (detaliu), pictată de Andrei Rubliov pentru iconostasul catedralei Bunei Vestiri, Moscova.



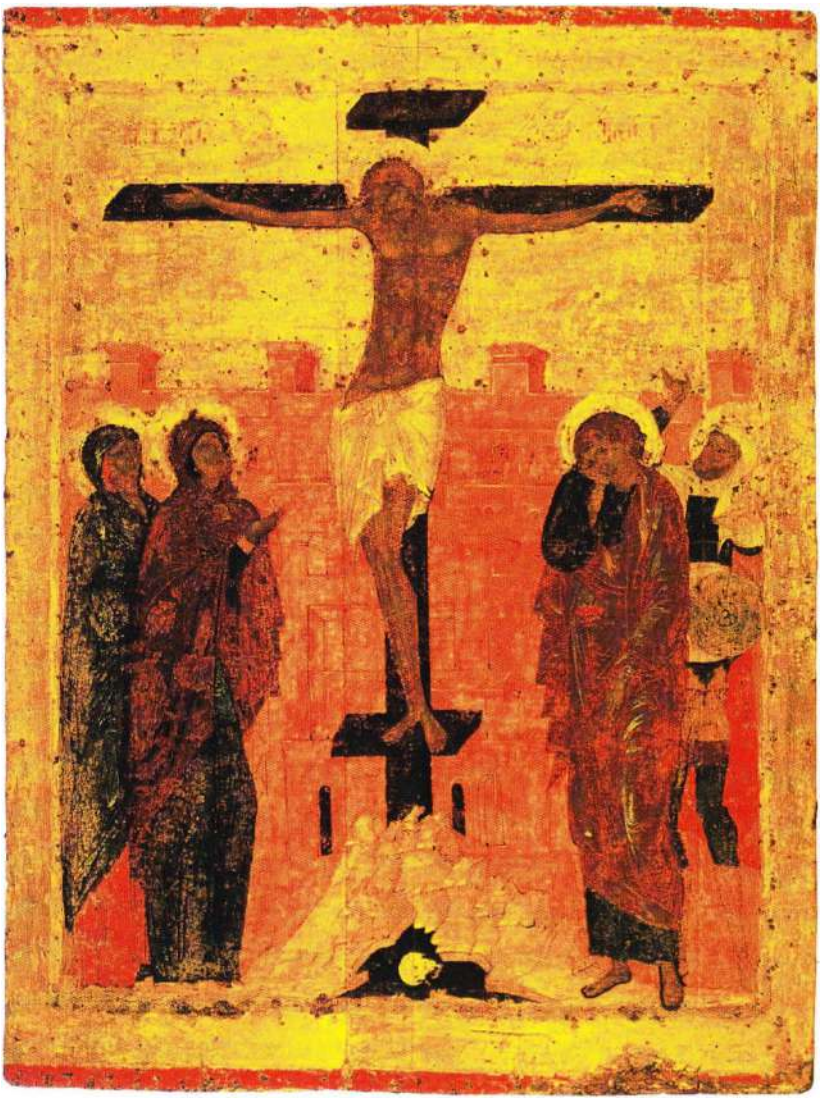
Anexa 26
Icoana Intrării în Ierusalim, pictată de Andrei Rubliov pentru iconostasul catedralei Bunei Vestiri, Moscova.



Anexa 27
Icoana Cina cea de Taină, pictată de Prohor de Gorodeț pentru iconostasul catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

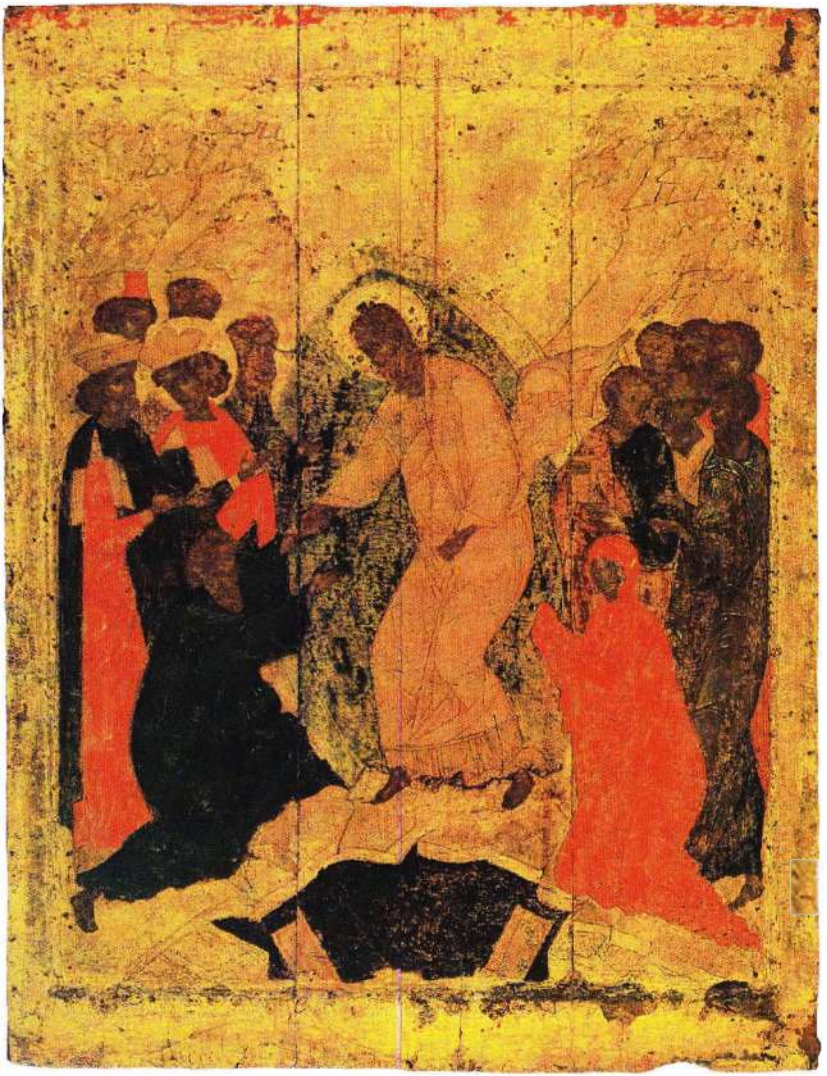


Anexa 28
Structura compozițională a icoanei Cina cea de Taină, pictată de Prohor de Gorodeț pentru iconostasul catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

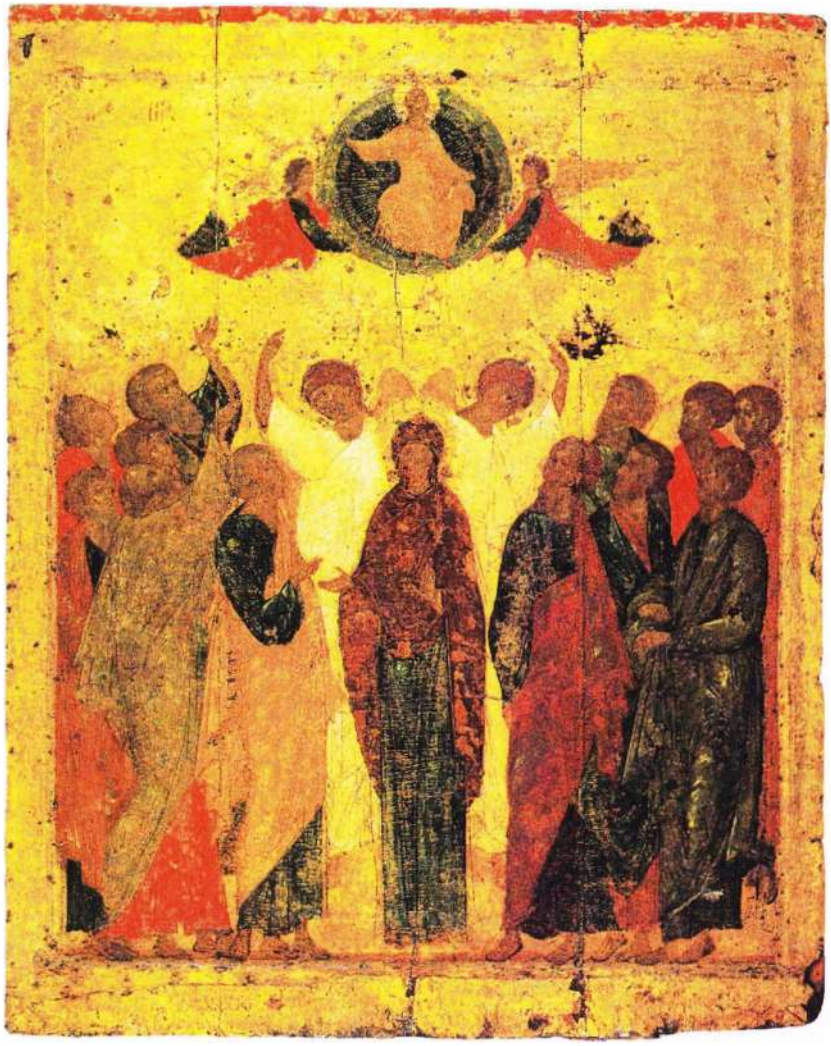


Anexa 29
Icoana Răstignirii, pictată de Prohor de Gorodeț pentru iconostasul catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

Anexa 30
Icoana Punerii în mormânt, pictată de Prohor de Gorodeț
pentru iconostasul catedralei Bunei Vestiri, Moscova.



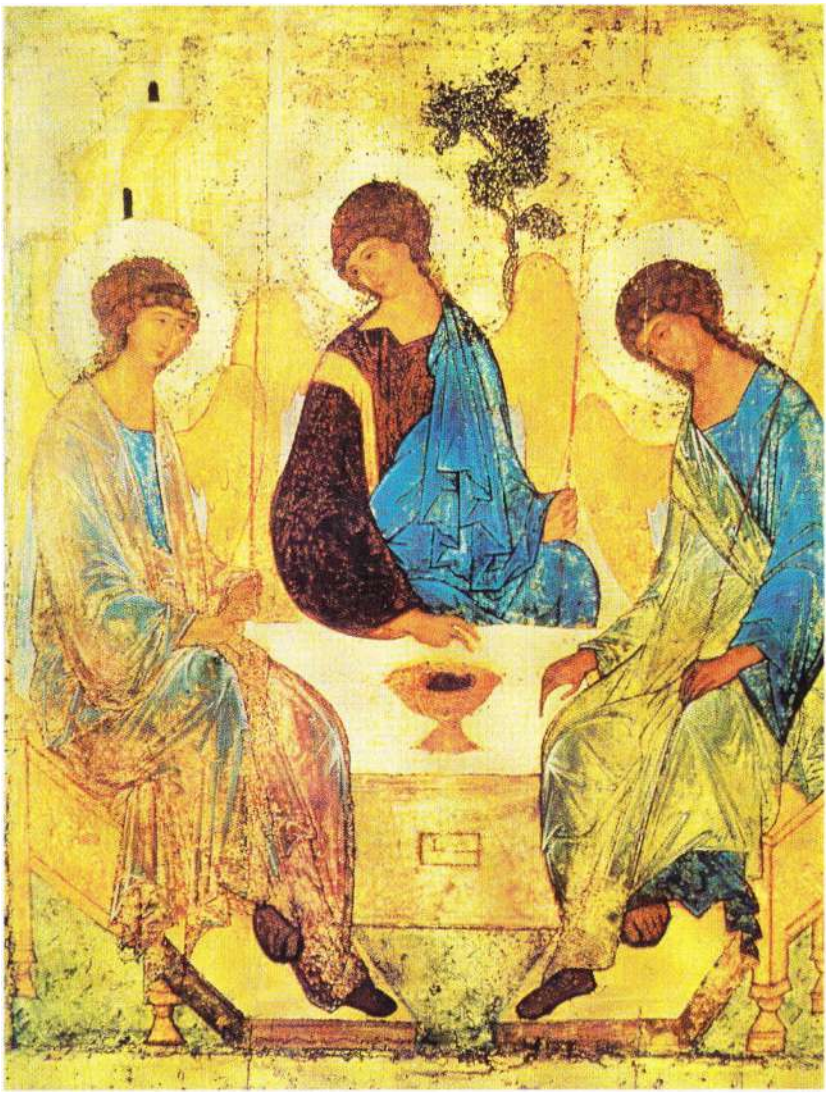
Anexa 31
Icoana Pogorârii la iad, pictată de Prohor de Gorodeț pentru iconostasul catedralei Bunei Vestiri, Moscova.



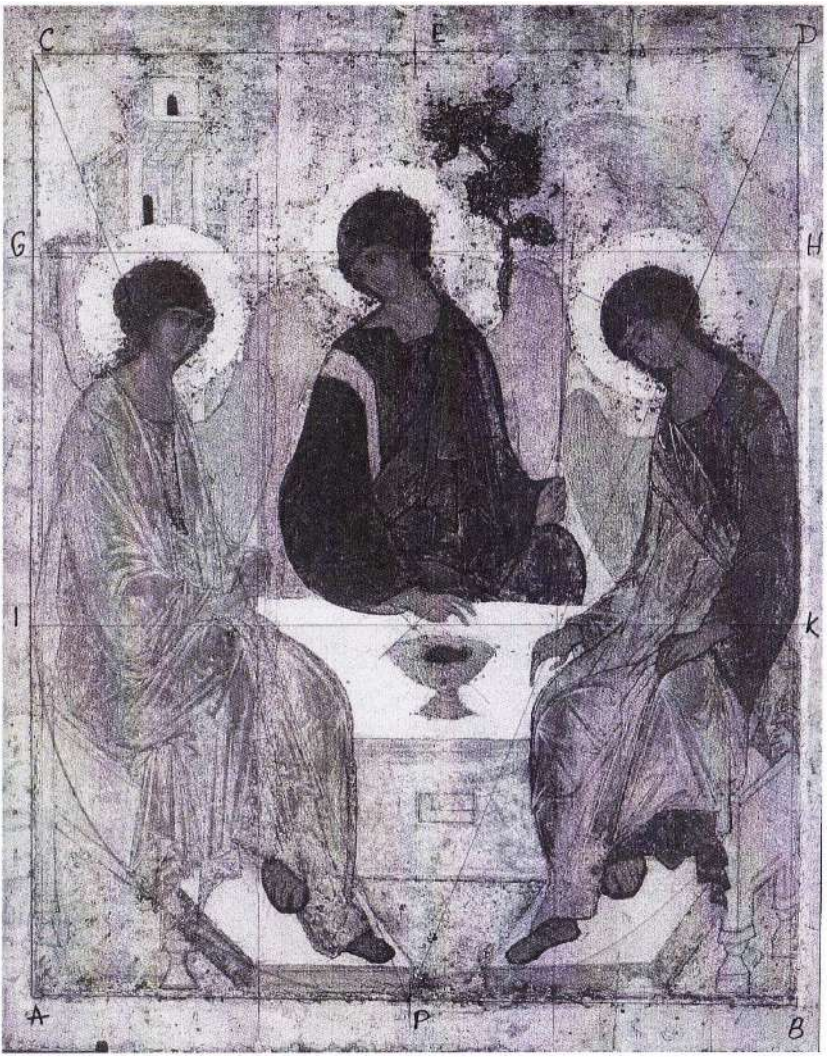
Anexa 32
Icoana Înălțării Domnului, pictată de Prohor de Gorodeț
pentru iconostasul catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

Anexa 33
Icoana Pogorârii Duhului Sfânt, pictată de Prohor de Gorodeț pentru iconostasul catedralei Bunei Vestiri, Moscova.

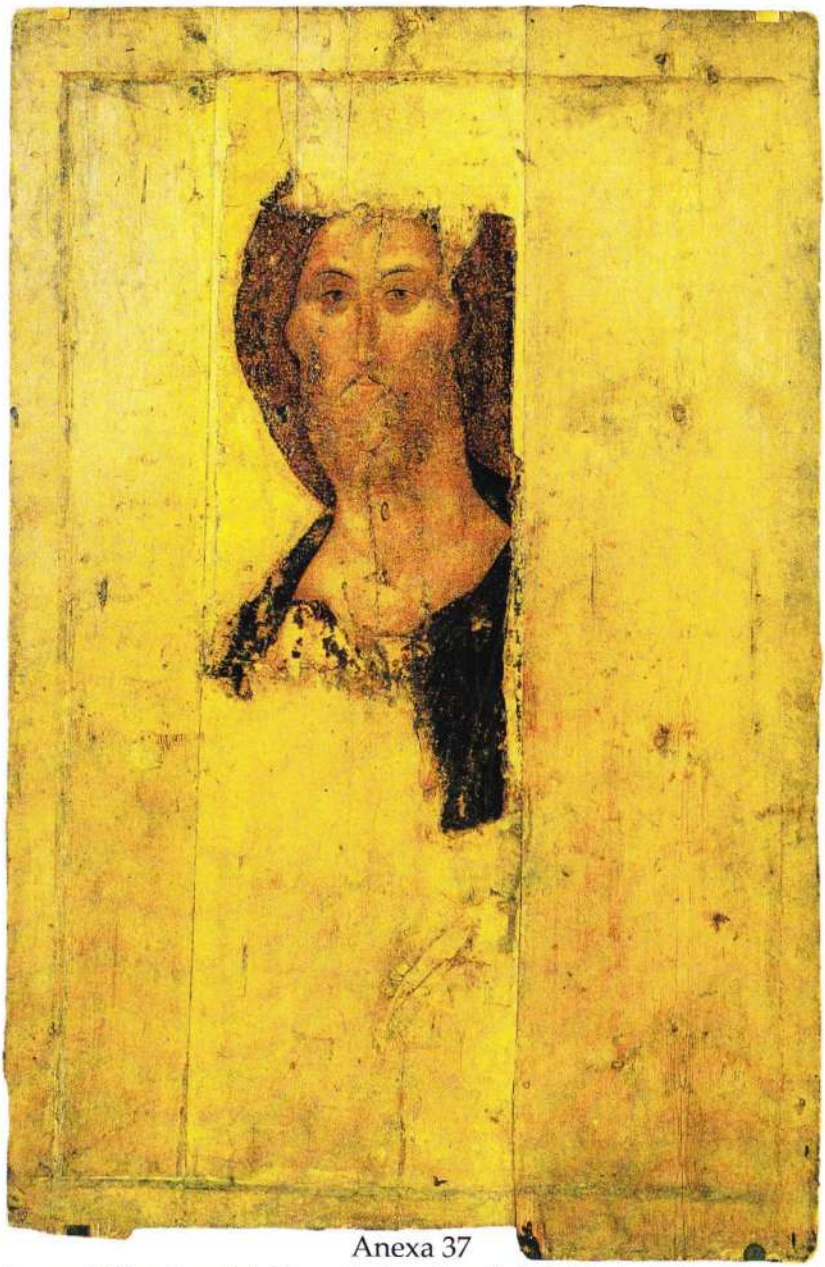
Anexa 34
Icoana Schimbării la Față, pictată de Andrei Rubliov pentru iconostasul catedralei Bunei Vestiri, Moscova.



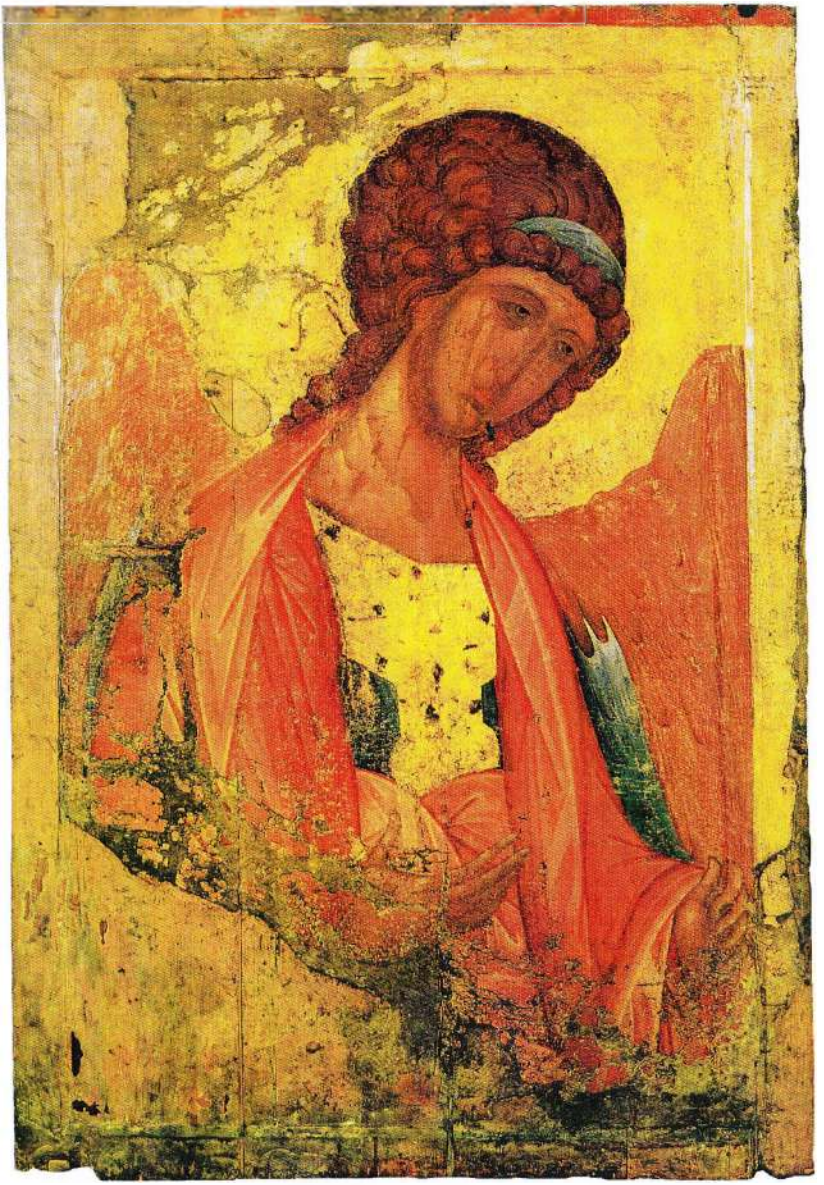
Anexa 35
Icoana Sfintei Treimi, pictată de Andrei Rubliov
pentru iconostasul bisericii Sfintei Treimi,
mânăstirea Sfântului Serghie.



Anexa 36
Structura compoziţională a icoanei Sfintei Treimi, pictată de Andrei Rubliov pentru iconostasul bisericii Sfintei Treimi a lavrei Sfântului Serghie.

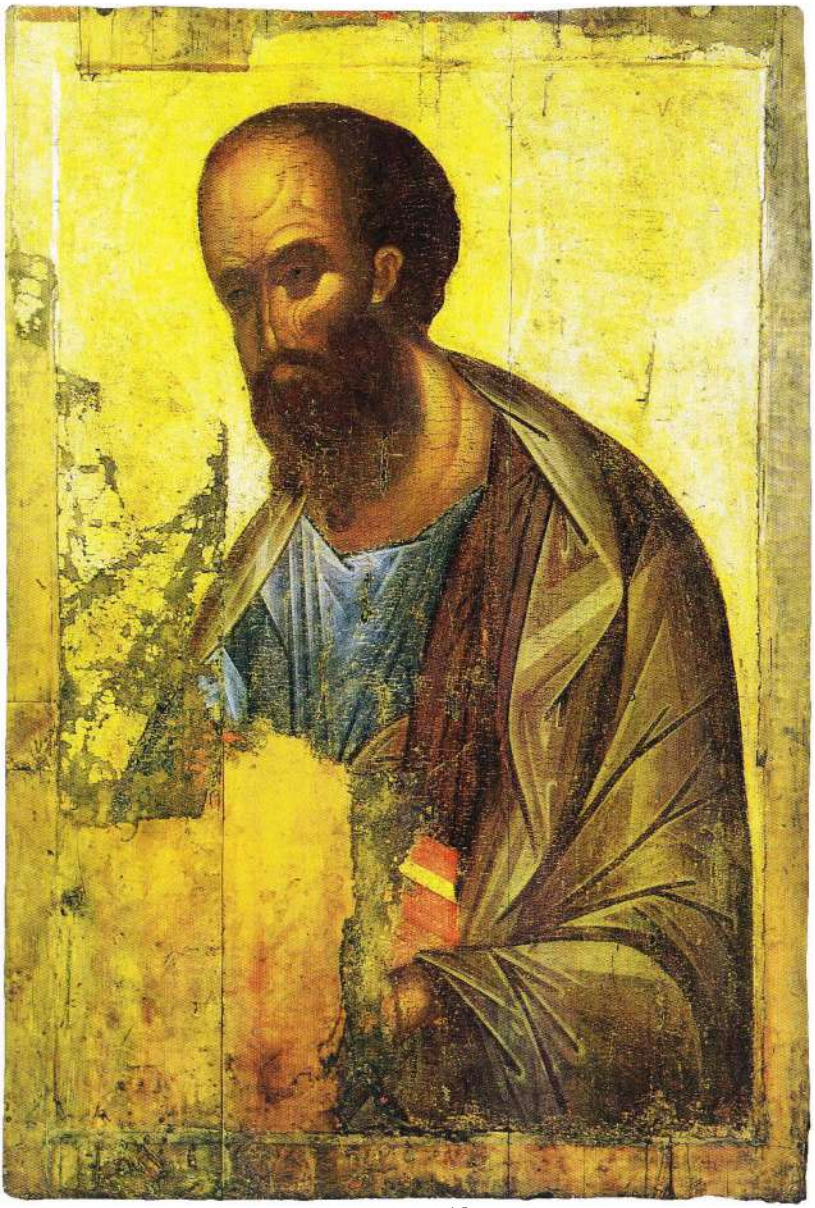


Anexa 37
Icoana Mântuitorului din cadrul registrului Deisis de la Zvenigorod

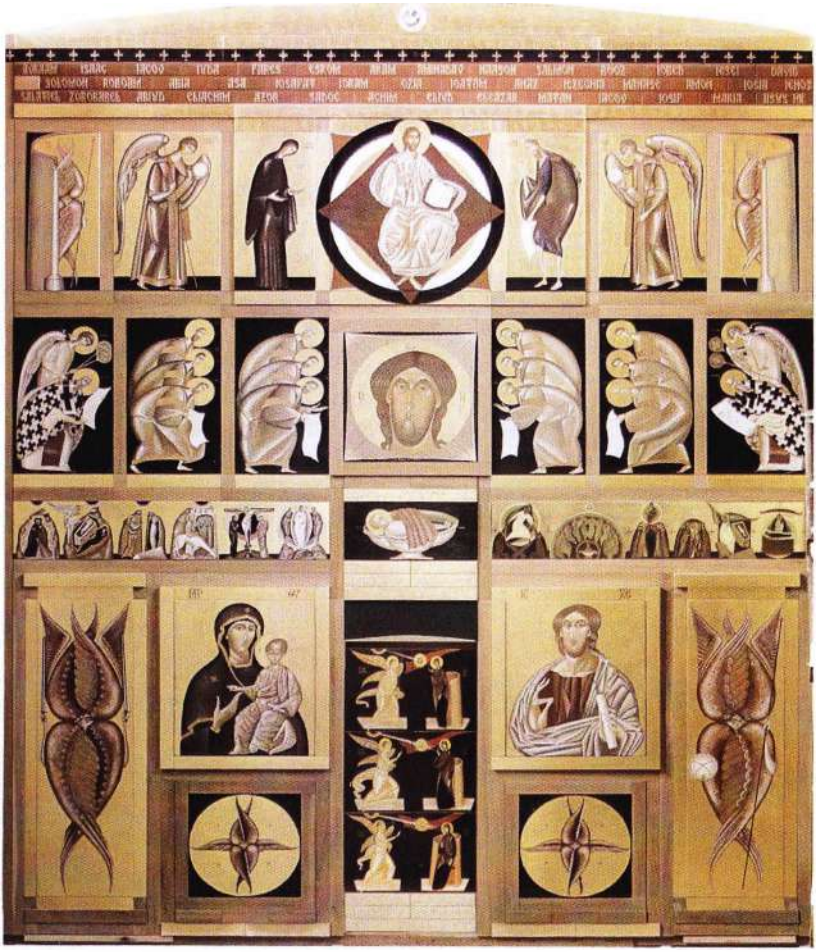


Anexa 38
Icoana Arhanghelului Mihail, din cadrul registrului Deisis de la Zvenigorod.

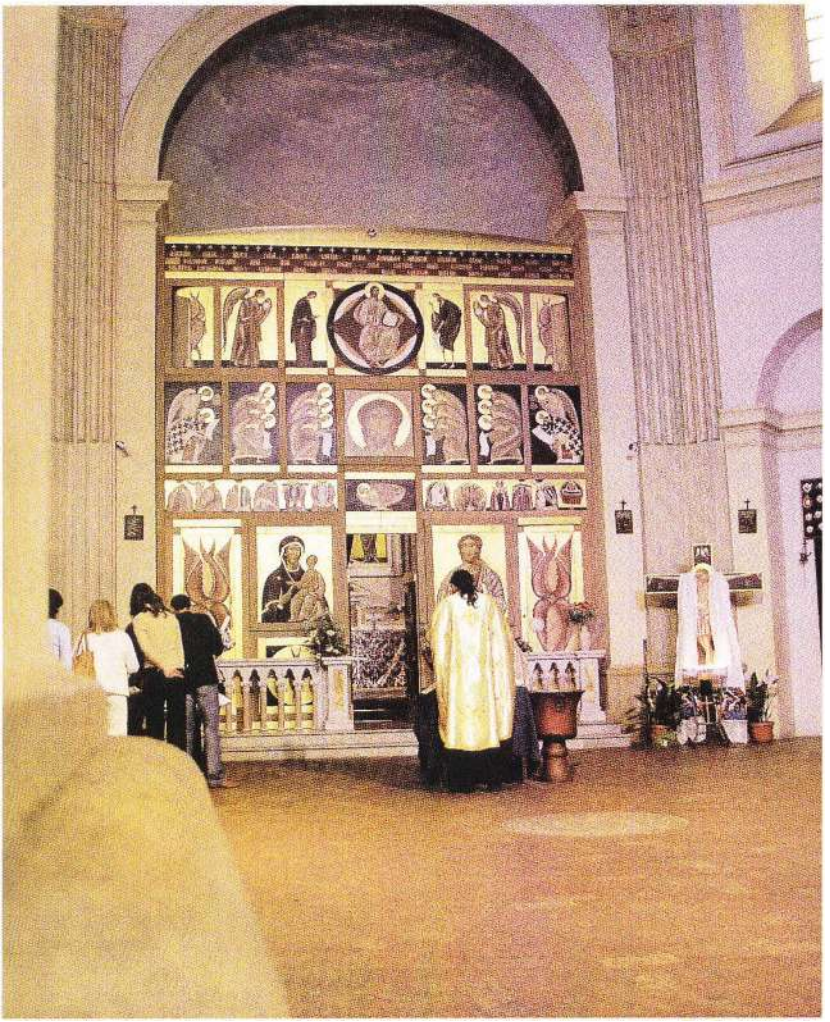
Anexa 39
Structura compozițională a icoanei Arhanghelului Mihail din cadrul registrului Deisis de la Zvenigorod.



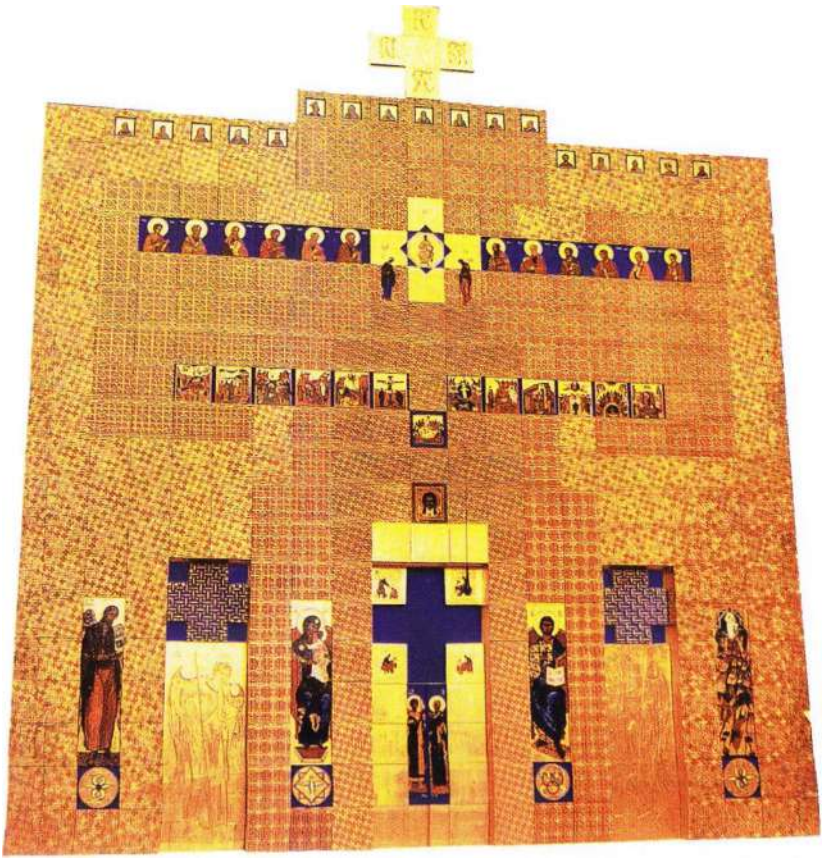
Anexa 40
Icoana Apostolului Pavel din cadrul registrului
Deisis de la Zvenigorod.
417



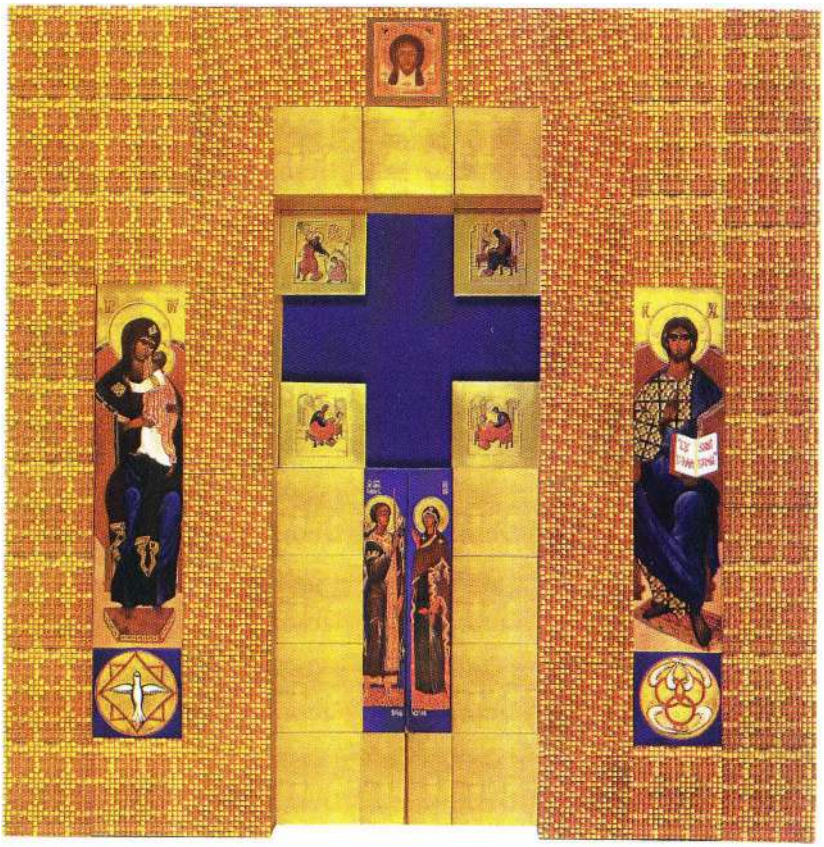
Anexa 41
Iconostasul de la Scala Coeli, realizat de Sorin Dumitrescu



Anexa 42
Imagine din timpul săvârșirii cultului divin
la biserica Scala Coeli.



Anexa 43
Iconostasul realizat de Silviu Oravitzan la Biserica „Schimbarea la Față" din Cluj – Napoca.



Anexa 44
Detaliu al iconostasului realizat de Silviu Oravitzan la Biserica „Schimbarea la Față" din Cluj-Napoca.

Tiparul executat la Imprimeria Editurii

MJM

Str. Felix Aderca, Bl.7, parter, 200410-Craiova
Telefon: 0251 419 661; 0786 035 474;
e-mail: redactia@edituramjm.ro
www.edituramjm.ro;

IMPRIMAT ÎN ROMÂNIA

Dacă icoanele revelează chipul lui Dumnezeu cel înomenit și al oamenilor îndumnezeiți, iconostasul, ca ansamblu iconografic aflat la granița dintre altar și naos, este martorul vizual al istoriei înomenirii lui Dumnezeu, al întrupării Fiului lui Dumnezeu și al tuturor actelor prin care omului i-a fost deschisă calea mântuirii. Totodată, este martor vizual al unirii omului cu Dumnezeu în Iisus Hristos, unire ai cărei martori direcți sunt sfinții, cei „părtași dumnezeiești firi" (II Petru 1;4). Astfel, iconostasul ar trebui perceput ca un suport de icoane a căror menire este nu de a obtura vederea către altar ci de a transparentiza taina mântuirii omului în Biserică. El nu *desparte* ci *unește* creatul cu necreatul, văzutul cu nevăzutul.

Autorul

ISBN 978-973-1794-84-6